CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 229
ENERO 1969

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

229

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

INDICE

NUMERO 229 (ENERO 1969)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones de JORDI.

Siguiente



ARTE Y PENSAMIENTO

IDEAS MORALES Y RELIGIOSAS EN EL BAJO PUEBLO DE LA CIUDAD DE MEJICO SEGUN *LOS HIJOS DE SANCHEZ*

POR

ROBERT RICARD

No revelaré ningún misterio declarando que el famoso libro de Oscar Lewis *Los hijos de Sánchez* nos ofrece una multitud de enseñanzas. Pero quizá haya llamado más la atención sobre el aspecto social de las existencias que nos relata, es decir, sobre el género de vida que llevan los individuos del bajo pueblo de la ciudad de Méjico que han contado al autor sus biografías respectivas. Lo que hoy desearía intentar, al menos de modo somero, es destacar las ideas morales y religiosas de las personas que han confiado sus recuerdos al etnólogo norteamericano (1). Estas personas son cinco, a saber: Jesús Sánchez, el padre, y los cuatro hijos, Manuel, Roberto, Consuelo y Marta. Subraya Oscar Lewis que estos individuos son pobres, pero que no representan el nivel ínfimo de pobreza y no pertenecen al proletariado en el sentido estricto de esta palabra. Por eso hemos preferido la expresión de bajo pueblo.



Los cinco individuos que integran la familia Sánchez son católicos. Añadir que su pertenencia al catolicismo es cosa puramente teórica y que en la práctica o en su conducta no son realmente católicos sería presentar la situación de un modo demasiado sencillo. La realidad parece mucho más compleja, a consecuencia de la confusión de ideas en que viven todos ellos. Desde luego, habría que distinguir entre los cinco. Cada uno tiene su temperamento propio,

(1) Utilizo el texto español, que nos ofrece las mismas palabras de los interesados: Oscar Lewis, *Los hijos de Sánchez, Autobiografía de una familia mexicana*, Ed. Joaquín Mortiz, 6.ª ed., México, junio de 1966. La obra consta de un prólogo y de un epílogo, en los cuales se recogen las declaraciones del padre, Jesús Sánchez. Entre uno y otro se insertan tres partes, y cada una de ellas se subdivide en cuatro relatos, debidos respectivamente a Manuel, Roberto, Consuelo y Marta, hijos de Jesús. Al principio va una sustancial introducción de Oscar Lewis, con un cuadro genealógico de los Sánchez, que pone de manifiesto la anarquía matrimonial y familiar de la clase social estudiada.

sus reacciones propias y su propia evolución. Además hay que tener en cuenta la diferencia de edad entre el padre y los hijos. A pesar de todo, estas diferencias individuales no tienen importancia suficiente para disimular y menos aún para borrar del todo los rasgos comunes, que son indiscutiblemente numerosos.

Lo que se ve en seguida, a través de las cinco confesiones recogidas por Lewis, es que, como ocurre a menudo en las clases sociales dominadas por la pobreza, los individuos presentados por el autor se caracterizan por una falta completa de disciplina personal en cuanto se refiere a la sexualidad. Para ellos se trata de un dominio enteramente ajeno a la moral y a la religión. Son dos campos completamente distintos, y el campo sexual casi no conoce regla alguna: impera la libertad más absoluta, con la única limitación de que se descarta sin reserva como abiertamente condenable toda práctica anormal. El deber principal del hombre para la mujer con quien vive y para los hijos que ha tenido con ella, dentro o fuera del matrimonio, es de carácter económico: tiene la obligación estricta de mantenerlos. Es una especie de brutal contrato implícito que se ha encontrado en otras partes: la mujer entrega su cuerpo y los hijos que pueda parir a cambio de esta manutención (2). Si cumple con esta obligación, el hombre puede permitirse todas las licencias y tener, por ejemplo, varias queridas o concubinas sin que se le reproche seriamente. Aunque se produce con mucha frecuencia, el abandono de familia es el gran pecado. Lo demás, infidelidad o adulterio, parece acontecimiento natural o, mejor dicho, inevitable, y la opinión común lo va tolerando como un hecho al que resulta inútil oponerse. Lo dice uno de los hijos de Sánchez, Manuel: «La fidelidad del marido a la mujer en México no existe. Nada más es nula. De cien amigos míos, los cien son infieles a sus mujeres» (pág. 337).

Mas aquí interviene, sin embargo, el ambiente católico, así como las tradiciones religiosas que, a pesar de la secularización del Estado y de la sociedad, no han desaparecido del todo en el país. Así es que hay gente que no comprende que un matrimonio que se pretende católico no respete la fidelidad conyugal, y la libertad de costumbres que reina en esta clase social no quita que el casamiento religioso (no iré hasta decir el sacramento del matrimonio, porque se trata de un concepto ya un poco difícil para los individuos estudiados), el casamiento religioso, decía yo, conserva en gran parte su autoridad y prestigio, especialmente en la mente de la muchachas. La gran ilusión de todas ellas es llegar a casarse «por la Iglesia», como dicen, llevadas al altar

---

(2) Caso parecido en el Brasil; véase ROGER BASTIDE: *Les Amériques noires*, París, 1967, págs. 46-47.

por su padre y rodeadas de sus familiares y amigos, con el vestido blanco de novia virgen y la ritual ceremonia eclesiástica. Lo triste es que casi ninguna lo consigue. A los trece o catorce años ya empiezan a ser el juguete de los mozos y de los hombres, contra los cuales no hallan defensa ni en sí mismas ni en el medio ambiente. Ello no quiere decir que no se casan, sino que casi siempre lo hacen después de muchas aventuras y desventuras, y pocas veces con el marido que hubieran elegido de poder casarse en condiciones más normales. Lo cual explica también los casos de adulterio entre las mujeres. Parece que, de casarse, el casamiento «por lo civil», como también dicen, no se practica tan frecuentemente como el religioso, aunque representa menos gasto y menos complicación. Pero, por el recuerdo de este último, y debido quizá a la misma palabra, reviste cierto prestigio y constituye una garantía contra el abandono, de modo que es la meta apetecida de las que han dejado del todo el catolicismo. Sin embargo, muchos le dan menos valor que al casamiento «por la Iglesia».

En cuanto a los hombres, en general prefieren las relaciones pasajeras o el mero concubinato, porque el matrimonio civil o religioso confiere a la mujer unos derechos que a ellos les molestan y que desean eludir. Sólo que muchas veces lo disimulan, recurriendo al pretexto que el casamiento no tiene nada que ver con el amor y que es un trámite inútil cuando un hombre y una mujer se quieren de veras. Desde luego, no nos cabe emitir un juicio acerca de la amoralidad sexual en que vive así esta gente, pero podemos y debemos recordar dos hechos. El primero es que esta amoralidad procede en gran parte de su misma pobreza y de las mismas condiciones materiales de su existencia. No siempre disponen del dinero necesario para el casamiento. El segundo, es que se debe también a su falta de educación no sólo moral y religiosa, sino también intelectual, pues para estos individuos de escasa cultura las formalidades del casamiento entrañan una porción de gestiones que constituyen para ellos otros tantos obstáculos. Además, esta amoralidad tiene sus límites. Existe el aborto, pero no parece generalizado, y la opinión, cuando lo conoce, no lo juzga siempre de modo favorable. Por otra parte, la homosexualidad va resueltamente condenada. Y los lazos familiares son muy poderosos, y muy fuerte la solidaridad de la sangre. Sin embargo, tenemos impresión de que en ello hay más de natural instinto comunitario que de sentido de responsabilidad y de afecto razonado y desprendido. Esta fuerza de los lazos familiares, por otra parte, se nota mucho más entre padres e hijos y sobre todo entre hermanos que entre las parejas de esposos o concubinarios, que muchas veces se deshacen, vuelven a reunirse y se separan de nuevo del modo más capri-

choso, porque en esta inestabilidad intervienen motivos de índole sexual que no se producen normalmente entre padres e hijos y entre hermanos. De todos modos, en ciertos casos a lo menos, estos atenuantes no bastan para absolver del todo a los que cometen constantemente el adulterio sin remordimiento alguno y a los hombres que se dedican al «machismo»; es decir, que acostumbran aprovechar la debilidad y el desamparo de las muchachas y de las mujeres para hacer de ellas las víctimas de una sensualidad sin delicadeza y sin freno (3).

☆

Este bajo pueblo de la ciudad de Méjico vive en un ambiente de tradición católica, y las huellas, y más aún la influencia de esta tradición, se notan a cada momento en el libro de Oscar Lewis, aunque el autor no lo ha destacado ni parece que se haya interesado por este aspecto de la realidad. Sin embargo, estos individuos de nivel moral tan inferior bajo ciertos conceptos no están completamente ajenos a las preocupaciones religiosas, pero su religión se presenta en gran parte como un conjunto algo caótico de supervivencias esporádicas. A pesar de ello, hay en este conjunto elementos no desprovistos de valor auténtico y dotados de una significación espiritual que no deja lugar a dudas. Lo veremos luego. De momento, leamos primero los recuerdos de Consuelo acerca de la educación que ha recibido. Su relato nos enseña del modo más característico el foso que existe entre la vida sexual por un lado y el campo religioso por otro, puesto que la mujer que se ocupó así de ella, una tal Elena, vivía con su padre, a pesar de tener ya marido en otra parte. Pues bien: a los hijos de Jesús Sánchez, y más especialmente a Consuelo, dicha Elena les enseñó a rezar las principales oraciones, y les contaba los Ejemplos, es decir, las historietas edificantes, que a ella le había contado el sacerdote en su tierra. Después los hermanos fueron al catecismo y aprendieron, entre otras cosas, los Mandamientos de Dios. Añade Consuelo: «La mamá de Elena, Santitos..., era muy religiosa..., rezaba todas las noches, lo que me parecía a mí muy raro en ese tiempo. Cuando veía a Santitos rezar con su rosario en la mano y su cara tan seria pensaba yo que era porque se iba a morir. Una tarde en que ella rezaba con su rosario le pregunté cómo era el Señor Mío Jesucristo... Ella me enseñó el Señor Mío Jesucristo y el Yo Pecador (4). Le pedí a mi papá que me

---

(3) El cuadro que antecede se inspira de los pasajes siguientes: págs. 12, 45, 59-60, 138, 207, 237, 269, 290-292, 301, 312, 315, 350, 380, 399, 404-407, 412, 422, 426-427, 442-444, 454, 478, 481, 490, 495-497, 501, 505-506 y 511.

(4) La asociación del «Yo pecador» con la otra fórmula muestra que «el Señor Mío Jesucristo» designa aquí no una oración supersticiosa como otras que

comprara el libro para hacer la primera comunión. Me lo compró, y ahí leí cómo debía proceder ante el padre» (págs. 99-100). Parece que la religión de Elena era bastante «ilustrada», pues declara Consuelo que uno de los reproches que hizo a aquella mujer fue el haberla «desengañado de quiénes eran los Santos Reyes» (pág. 100). Quiere decir que, cuando tuvo ocho años, le reveló Elena que eran los mismos padres, y no los Reyes Magos, los que colocaban los juguetes en los zapatos de los niños buenos. Más lejos, en su segundo relato, Consuelo vuelve sobre los temas religiosos, y otra vez dice cosas no faltas de interés. A propósito de la fiesta de Navidad, declara: «Me gustaban todas las cosas religiosas y nunca dejaba de asistir a todos los deberes religiosos que me había impuesto con tanta conformidad y gusto. Había depositado toda mi fe, toda mi confianza en El, en El, a quien siempre pedía permiso para todo. A El le ofrecía todos los sufrimientos y alegrías que recibía en la escuela, en el trabajo y durante el día. Durante las tardes y por las noches, cuando me encontraba sola, todo se lo ofrecía a El, y hablaba con El y le hacía promesas a El. Siempre cumplo con el Primer Mandamiento: *Amarás a Dios sobre todas las cosas;* el Segundo no lo he cumplido: *No jurarás el nombre de Dios en vano;* me he visto en la necesidad de mentir» (págs. 244-245). Luego habla de sus impresiones cuando entraba en una iglesia; la dominaba un profundo anhelo de humildad. Lloró mucho cuando vio una película en donde salía la Pasión de Cristo. Pidió le explicaran las ceremonias de la misa, y hasta quiso hacerse monja. No dice por qué se frustró entonces esta vocación suya, quizá porque en ella, finalmente, más dominaba la sensibilidad que la voluntad. Sin embargo, hizo después otra tentativa para entrar en un convento. No oculta que lo que buscaba era sobre todo paz y calma. Lo que le impidió entrar esta vez fue que no era hija legítima, pues su padre y su madre, ésta ya muerta, no habían sido casados.

Otra declaración interesante es la de su hermano Roberto, que parece menos instruido, pero más delicado que Manuel, aunque haya llevado una vida más desordenada. Confiesa que no era muy religioso. Mas tenía fe en la gracia de Dios y en la Virgen de Guadalupe —alianza digna de nota—. Por ello hizo una peregrinación a la famosa Villa, descalzo y mendigando, y cuando llegó entregó «al sacerdote» cuanto había recogido. Lo que añade a continuación subraya su generosidad y espíritu de desprendimiento: «No reuní mucho, pero me dio mucha satisfacción darlo todo.» Dice más: «Ir a la iglesia es un alivio para mí. Antes de ir siento una carga muy pesada sobre mis espaldas, y sobre

---

se mencionan en varios pasajes del libro, sino el acto de contrición que comienza en efecto con las palabras: «Señor mío Jesucristo, Dios y Hombre verdadero, etc.».

todo sobre mi conciencia. Y en el último rincón..., ahí solito con mis pensamientos y mis oraciones, me encierro en mí mismo. Aunque haya mucha gente, cientos de fieles, yo me siento solo, y para mí no hay nadie más en la iglesia, más que Dios y yo... Cuando salgo hasta siento la ropa más ligera. Por eso si no voy a misa cada ocho días no me siento bien» (pág. 215). Acaso habrá lectores exigentes y un poco displicentes que pensarán que estas consideraciones dan al individualismo y al puro sentimiento subjetivo un lugar demasiado importante y algo sospechoso. Es cierto que tendrán razón, a lo menos hasta cierto punto. Pero sabemos de sobra que el hombre no es pura voluntad y razón, y yo creo que en los renglones citados palpita una religiosidad no sólo sincera, sino realmente auténtica, puesto que revelan para la oración personal una capacidad poco frecuente. Roberto reproduce sin saberlo una fórmula empleada un sinnúmero de veces por los mayores espirituales, desde los Padres del Yermo hasta Newman y pasando por Santa Teresa *(Vida,* cap. 13). Por este motivo no nos explicamos cómo y por qué empieza confesando que no era muy religioso. Habrá querido significar nada más que no lo era anteriormente, pues veremos más adelante que comulgó por primera vez a los veintiún años.

Poco después cuenta una peregrinación que hizo al santuario de Chalma en cumplimiento de una promesa, y en estas páginas leemos unas consideraciones parecidas en que se mezclan impresiones sentimentales y una religiosidad verdadera. Veamos: «Caminé de rodillas desde la primera puerta del santuario hasta el altar. De momento me sentí apesadumbrado, abatido, pero empecé a rezar con todo el corazón. A cada oración que terminaba no me faltaban ganas de llorar. Ya estando al pie del altar del Señor, clavé mi cabeza y lloré. Ya no me sentía yo cansado, ni triste, ni apesadumbrado. Di gracias al Señor por haberme escuchado y di un corazoncito de plata y unas veladoras, y dejé unos centavos de limosna. No creo que Dios necesite de esos centavos, pero es una satisfacción muy grande darlos, porque le pueden servir a un mortal que esté más necesitado, porque la Iglesia se encarga de repartirlos» (pág. 218).

El mismo Roberto declara que, estando preso en la cárcel, se dirigía a Dios diciéndole: «Dios mío, Tú sabes que soy un calavera y que merezco no que me pase esto, sino cosas peores, pero por lo menos ten un poquito de piedad de mí, y hazme un poco más llevadera mi pena, porque yo estoy aquí como piedra en un pozo» (pág. 391). Como nuestro Roberto no da impresión de haber sido un farsante o un hipócrita, pienso que no cabe imaginar humildad más auténticamente cristiana, ni sentido más real de la presencia de Dios. Casi son las mismas palabras del Buen Ladrón en el Calvario. Un poco más

lejos sigue diciendo Roberto Sánchez: «Iba a misa cada ocho días ahí en la cárcel. Aun así cuando estaba dentro de la iglesia, y me hincaba, y me persignaba, sentía una cosa que solamente en la iglesia la he sentido... Me transporto, si no al otro mundo, cuando menos sé que afuera de esas puertas dejé un mundo lleno de vilezas, de canalladas. Y cuando hago mis oraciones a Dios siento que El me está escuchando. Bueno, no sé explicarme, pero es una cosa que nunca he sentido en ninguna otra parte. Era mi único consuelo en la cárcel.» Como cree que su vida peligra, se confiesa por primera vez con un «padrecito» y luego hace su primera comunión en la cárcel a los veintiún años. A pesar de ello, confiesa que, poco antes, cuando un «evangelista» le preguntó «qué era ser católico», no supo contestarle (páginas 392-393).

Por lo tanto, este caso de Roberto, cuya conversión en la cárcel no parece haya sido muy duradera, pero que acaso es el personaje más interesante del libro desde el punto de vista religioso, pone de relieve la poca influencia que una religiosidad sincera y a lo menos parcialmente auténtica ejerce sobre la conducta habitual de cada uno. Es la misma falta de educación que ya hemos apuntado. Ignoramos hasta qué punto esta laguna puede achacarse al clero. Desde luego, en Méjico, el número de sacerdotes resulta hoy insuficiente, pero hay que recordar otra cosa: es que Jesús Sánchez nació en 1910, cuando estalló la revolución contra Porfirio Díaz, y que sus cuatro hijos, por su parte, nacieron en 1928-1935, es decir en un momento en que Méjico pasó por una violenta persecución religiosa, hoy un poco olvidada, que culminó con la presidencia del general Calles (1924-1928) y la ejecución del padre Pro en 1927, y que no permitió a la Iglesia mejicana cumplir su misión apostólica con la normalidad y extensión debidas. Por tanto, no hay que sorprenderse de que la formación religiosa de la generación a la que pertenecen los hijos de Sánchez haya salido deficiente, sin contar con los obstáculos habituales. Lo que sí puede sorprendernos, al contrario, es que, teniendo en cuenta las circunstancias y el ambiente de su vida, no haya salido más deficiente, puesto que constatamos en Consuelo y Roberto la existencia de una religiosidad cuyos aspectos no son todos malos o erróneos.



Sin embargo, está claro que no tienen significación notable las expresiones religiosas que se emplean a cada momento en la conversación corriente, como «¡Madre Santísima! ¡Diosito lindo!» (pág. 180), «¡Que Dios te bendiga!» (págs. 189-190), «Dios no lo quiera» (pág. 206),

«¡viva Dios!» (pág. 228), «Sabrá Dios...» (pág. 308), etc. La lista podría ser interminable. Se trata de fórmulas estereotipadas y puramente mecánicas, que la gente pronuncia de modo casi inconsciente y sin fijarse en su sentido exacto. A pesar de esto, contribuyen a atenuar el carácter secularizado de las costumbres y de la sociedad. Pero serían bien poca cosa si no hubiera más. Hemos mencionado ya los casos de Consuelo y de Roberto. Encontramos más rasgos que contribuyen a esta atenuación: la práctica de persignarse al levantarse o al salir de casa (págs. 3, 98, 278), la de rezar, aunque sea con escasa regularidad (págs. 23, 62, 108, 132, 256, 280, 283, 319, 328), la costumbre de tener un crucifijo o un altarcito en casa (págs. 27, 103), de hacer la primera comunión (págs. 154, 172, 320), de pedir y de recibir los últimos sacramentos (págs. 190-191), la celebración de la Navidad (pág. 244) y de la Semana Santa (pág. 280), y otras cosas por el estilo, crean un ambiente menos irreligioso de que se podría creer a primera vista. Pero, de un modo más general, la segunda hija de Jesús Sánchez, Marta, define bien la actitud de su medio social cuando reconoce: «Uno, cuando está sano, no piensa ni siquiera ir a misa; pero cuando ya estamos agonizando, nos volvemos hacia Dios y la Iglesia. Entonces nos confesamos y llamamos al sacerdote. Es el temor a lo desconocido o porque nos arrepentimos de todo lo malo que hicimos en nuestra vida» (página 497). Es posible que Marta generalice con exceso, mas su desengaño encierra un fondo de verdad. Sólo sabemos que esta manera de portarse no es peculiar del pueblo mejicano.

De todos modos, la última frase de Marta, como las declaraciones de Roberto, nos revela que, dentro de su amoralidad sexual y de su falta de educación religiosa, los personajes presentados por Oscar Lewis, lo mismo que sus familiares y amigos, no carecen completamente de la noción de pecado, aunque la voz misma aparece poco en sus labios (por ejemplo, cuando una mujer habla de sus faltas, emplea con preferencia la palabra «error»). Ello nos explica por qué practican ciertas formas de penitencia, como la abstinencia durante la Cuaresma (pág. 280), aunque ésta no parece muy frecuente, y como sobre todo las peregrinaciones, que casi siempre se hacen en condiciones voluntariamente mortificantes. Todo el mundo conoce el culto del pueblo mejicano a Nuestra Señora de Guadalupe. Es muy natural, por lo tanto, que «los hijos de Sánchez» manifiesten a cada momento su devoción a la patrona de América (págs. XXIV, 215, 243, 285, 311) y sobre todo que menudeen las peregrinaciones a la sagrada Villa, como ya hemos visto en la historia de Roberto (págs. 15, 62-67, 215, 234, 246, 253). Es un rasgo trivial, y no hace falta insistir.

Menos conocido fuera de Méjico, el santuario del Santo Cristo o

del Señor de Chalma, ubicado en el estado de Méjico, cerca de Ocuila (5), reviste casi más importancia que el de Guadalupe en el libro de Oscar Lewis. Tiene marcado carácter penitencial. Lo dice Manuel Sánchez: «Chalma es el santuario de los pobres, los que con mucha fe y amor caminan sesenta kilómetros por entre brechas en la sierra. Es un viaje muy duro, un sacrificio ir caminando cargando el equipaje y la comida» (pág. 17). Además del mismo viaje, hay peregrinos que se infligen crueles penitencias, como hacer de rodillas un trayecto más o menos largo, o amarrarse los tobillos con una cuerda y seguir andando de tal modo que la cuerda les va cortando la carne y acaban con los pies bañados en sangre. Pues nos dice Manuel Sánchez que su familia iba a Chalma muy a menudo (pág. 18), y en efecto dicho santuario reaparece varias veces en el libro. Primero al final del primer relato de Manuel, donde hallamos una página (pág. 56) llena de pormenores sobre una peregrinación a Chalma. Luego, en el segundo relato de Roberto hay tres páginas (págs. 216-218) también muy detalladas de las cuales hemos extractado lo que se ha leído más arriba, porque Roberto tenía especial devoción al Señor de Chalma (pág. 226) e hizo otra peregrinación al mismo santuario en condiciones tan penosas como antes. Caminó descalzo, a pesar de la lluvia y del lodo, pero no le dolía, según él afirma, y una vez que llegó ahí sintió un gran alivio (págs. 234-235). Otras páginas sobre Chalma se pueden leer también hacia el final del segundo relato de Marta (págs 317-320). Desde varios años su gran ilusión era ir allí, pero ni su padre, para quien esas cosas «eran puras payasadas», ni su marido se lo habían permitido. Fue por fin con una peregrinación muy numerosa, y también lo cuenta con pormenores imposibles de reproducir sin caer en enfadosa prolijidad. Aunque se manifiesta también el aspecto penitencial, sus recuerdos dan más bien una impresión de feria popular que de demostración propiamente religiosa. En este punto se nota la diferencia de temperamento entre ella y su hermano Roberto, más propenso al recogimiento interior. En fin, Manuel vuelve a hablar de Chalma en su tercer relato, pero lo hace muy de pasada (pág. 378), y lo consignamos aquí sólo «pro memoria».



Es evidente que la peregrinación a Chalma, más aún que la de Guadalupe, muy cercana a la capital federal, forma parte de una piedad de tipo popular, y es curioso que Oscar Lewis no parezca darse

(5) Sobre el santuario de Chalma, véase mi libro *La conquista espiritual de México*, trad. esp. de Angel M. Garibay y K., México, Ed. Jus, 1947, págs. 353-354, con la bibliografía indicada.

cuenta de que esta religión popular es un elemento no despreciable de la «cultura de la pobreza» que él se propuso estudiar. En la piedad popular cuyas manifestaciones seguimos en todo el libro ocupa uno de los primeros lugares este culto de los santos que constituye una de las características más notables del catolicismo popular en Méjico, siendo muy sensible que no se haya estudiado más (6). El hecho es que en la existencia y en las conversaciones y palabras de *Los hijos de Sánchez* los santos aparecen a cada momento y casi tan a menudo como Nuestra Señora de Guadalupe, que no es poco decir. En las casas hay repisas con estatuas de santos (pág. 107). San Antonio, a quien se le pide, como en todas partes, la devolución de las cosas perdidas e incluso la vuelta de las personas desaparecidas, es uno de los más invocados. La petición se hace muchas veces bajo una forma supersticiosa, envolviendo la imagen del santo en la ropa del individuo desaparecido (págs. 79, 97, 294). A San Juan Bautista, el día 24 de junio, se le celebra con baños y ejercicios de natación (págs. 219, 243-244), de conformidad con una tradición de origen evidentemente europeo. También se invoca a San Francisco de Asís (págs. 245, 287), a «San Martín Caballero» (pág. 278) y al San Benito africano que llaman San Prieto (pág. 141) (7). Este culto a los santos acaba adquiriendo tal hipertrofia que, para algunos, resume todo el catolicismo, como el personaje que declara: «Yo sé que soy católico porque voy a la iglesia, porque creo en un santo y me encomiendo a él y para más no sé ni persignarme...» (pág. 478).

Aun sin contar con esta hipertrofia, ya de suyo criticable y peligrosa, huelga decir que este catolicismo popular, al lado de los elementos realmente puros y auténticos que hemos señalado más arriba, encierra muchos otros de índole netamente supersticiosa. A propósito del mismo San Antonio se pueden añadir unos rasgos más reveladores todavía. Lo explica Marta: «San Antonio —dice— también es muy bueno para traer a los maridos, a los amantes o a los novios. La que sabe mucho de estas cosas es Julia, la vecina de mi tía, y dice que se pone a San Antonio de cabeza y se le tapa al niño y atrás el retrato de la persona y se le amarra en cruz con un listón rojo. Se le prende

---

(6) Hasta hoy, no conozco más que el libro de RAFAEL H. VALLE: *Santiago en América*, México, Ed. Santiago, 1946.

(7) El texto dice «San Prieto», y hay una nota, supongo que de Oscar Lewis, que añade a secas «San Benito» sin mayor explicación. Sin embargo, hace falta explicar que no se trata del patriarca de los monjes de Occidente, sino de otro San Benito bastante popular en Hispanoamérica, San Benito de Palermo o de San Filadelfo († 1589), llamado también «el moro» o «el negro» (aquí «San Prieto»), porque era hijo de esclavos africanos. Ricardo Palma le ha dedicado una «tradición», pero confundiéndolo con el más conocido San Benito de Nursia y preguntándose por qué lo exhiben «con rostro y manos de negro retinto» (véase *Los repulgos de San Benito*, en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas completas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1964, págs. 1112-1113).

su vela y se le dice: *San Antonio, si no me cumples lo que te pido, no te dejo ver a tu niño.* Dicen que San Antonio quiere mucho a su niño y por eso, para que se apure en cumplir lo que se le pide, debe tapársele...» (pág. 294). El «también» del principio de la cita se refiere a otra práctica mágica o supersticiosa que consiste en rezar al ánima de «Juan Minero» (8). «A las doce del día se le prende su veladora y se le pone un vaso de agua detrás de la puerta, y se le dan tres golpes a la puerta uno con cada Padrenuestro que se rece» (pág. 294). También se dice que cuando los maridos andan de enamorados hay que rezar a la Santa Muerte: «Es una novena —explica otra vez Marta— que se reza a las doce de la noche, con una vela de sebo, y el retrato de él... antes de la novena noche viene la persona que uno ha llamado...» (pág. 293). Luego da el texto de la novena, es decir, de la oración, que declara haber aprendido de memoria *(ibíd.).* Más poética, pero tan poco ortodoxa, es la creencia de que los muertos toman por la noche la forma de una estrella y cuidan y vigilan así a los que han querido durante su vida terrestre (págs. 250-251). Y menos poética otra creencia, la de que los niños que nacen fuera del matrimonio salen con orejas de burro (pág. 380). Por fin, la devoción a las ánimas, tan difundida en Méjico, tiene también sus aspectos supersticiosos. Se cree que cuidan y protegen las casas, pero que, cuando se les deja de rezar, espantan y hacen toda clase de diabluras. Las hay también que avisan dónde hay dinero (págs. 146-147) y, por fin, otras, menos beneficiosas, que quieren apoderarse de los niños (pág. 17).

Claro está que no todos aceptan estas ideas absurdas y se dan cuenta que es una corrupción, a veces infantil, de la verdadera religión. Manuel, que es un poco el «espíritu fuerte» de la familia, lo declara sin ambages: «Y si amigos míos, rateros, le prenden su veladora al santito antes de ir a robar, y las prostitutas tienen un santo dentro del cuarto y en una vela santificada se dan tres sentones para tener hartos clientes, bueno, si dentro del catolicismo hay tanta perversión, pues digo yo, eso no va de acuerdo con la verdadera religión» (págs. 333-334). Lo curioso del caso, muy sintomático de la confusión intelectual y moral en que viven, piensan y actúan los personajes, es lo que el mismo Manuel añade a continuación. En efecto, a pesar de lo dicho, a pesar del modo sangriento con que ataca también a los curas —jugadores, concubinarios y avaros, en su opinión—, cuenta que no se pasó a los «evangelistas», no perdió la fe y siguió siendo católico, pero por motivos paradójicos que revelan, en su brutal franqueza, un des-

---

(8) Aún no he encontrado esta oración en mis investigaciones sobre las oraciones supersticiosas. Oscar Lewis no da el texto, y no figura la oración entre las que señala Julio Jiménez Rueda, *Herejías y supersticiones en la Nueva España,* México, 1946, págs. 125-126 y 207-209.

conocimiento completo de las exigencias morales de la religión que no quiso abandonar: «... seguí católico —dice—, porque no me sentí con fuerzas suficientes para guardar los mandamientos y las reglas tan estrictas que tienen los evangelistas. Después no iba a poder fumar, ni jugar, ni fornicar, y bueno, yo era incapaz completamente de observar la Ley de Dios... las cosas más agradables de este mundo se le deben al diablo. Creo que no nací para mártir. Todavía me falta dominar mi espíritu» (pág. 334).

En un ambiente de tal naturaleza es inevitable que embrujos y hechicerías ocupen también un lugar destacado. Mucha gente admite su peligrosa y amenazadora existencia. Los peregrinos que van a Chalma creen ver volar a las brujas bajo la apariencia de bolas de lumbre, y tapan a los niños para que las brujas no se los lleven. Y añade Manuel, que es quien lo cuenta sin creerlo: «Decían que el mejor modo de agarrar una bruja era poner unas tijeras en cruz, santiguarse ante las tijeras y rezar la Magnífica; y agarrar un rebozo, enrollarlo a modo que quedara como cuerda, y rezar una Magnífica, un Padrenuestro y echarle un nudo al rebozo, y así sucesivamente. Y tienen la creencia firme que al último nudo que le echaban la bruja aquella iba a caer a los pies de uno. Y querían que cayera para quemarla en leña verde, porque las brujas se deben quemar en leña verde (9) a fin de que se mueran» (pág. 18). Ocurre a menudo que tal o cual individuo cree que está embrujado y llama a un especialista de estas cosas para que le saque el embrujo y le deshaga el encantamiento (págs. 129, 159, 172, 210-211, 262, 276, 503). También a veces se acude a un «adivino» para conocer cosas escondidas o ignoradas (pág. 310). En esto de la magia y hechicería dominan las hembras, pues Roberto se muestra en este campo tan escéptico como su hermano Manuel: «No creo en brujerías —afirma— a pesar de que he andado en partes en que se practica aún la brujería. Nunca he practicado eso de las pociones amorosas y todas esas tonterías que los incautos compran. Aquí en la capital los muchachos hablan de brujas y amuletos, pero de broma, ¿no? Entre mi palomilla no creen» (pág. 211).

☆

Los datos y notas que anteceden, aunque formen un cuadro muy incompleto de las ideas morales y religiosas de la familia Sánchez y de los demás mejicanos con que convive, permiten si no rectificar, a lo menos aminorar un poco una de las cosas que escribe Oscar Le-

---

(9) Lo de la leña verde aparece otra vez, pág. 217, en el segundo relato de Roberto.

wis en la introducción de su libro. Declara en efecto que «los que viven dentro de la cultura de la pobreza tienen un fuerte sentido de marginalidad, de abandono, de dependencia, de no pertenecer a nada. Son como extranjeros en su propio país, etc.» (pág. XVIII). Cabe preguntarse si esta advertencia no resulta mucho más valedera para los Estados Unidos que para Méjico, y en este punto estimo que Oscar Lewis sale víctima de su falta de interés por el aspecto religioso de la sociedad mejicana. Con todas las deficiencias que se quiera en su conducta y en sus conceptos morales y religiosos, la pertenencia de la familia Sánchez al catolicismo reduce en una proporción muy apreciable esta situación de marginalidad y esta impresión de abandono, probablemente menos propia del bajo pueblo mejicano que del proletariado norteamericano. Al fin y al cabo, Jesús Sánchez y sus hijos son miembros de una vasta comunidad que se extiende por todo el país e incluso fuera de él. Es cierto que muchas veces los individuos tienen que llevar en completa soledad la lucha cotidiana por la vida. Pero esto ocurre en todas partes, y viene compensado por el carácter fuertemente comunitario de las sociedades de origen hispánico. Esta compensación se muestra sobre todo, precisamente, en el terreno religioso. Basta recordar las incesantes peregrinaciones al santuario de la Virgen de Guadalupe, donde se reúnen y encuentran mezclados mejicanos de todas las clases sociales, para que comprendamos que la impresión de «no pertenecer a nada» será menos aguda y punzante y menos desmoralizadora en el alma de cualquiera de «los hijos de Sánchez» que en la de algún proletario de Chicago o de Detroit. Y la conciencia, más o menos clara, de pertenecer a una comunidad coherente les ayuda seguramente a conllevar animosamente las innumerables desgracias de su pobre vida.

En su misma introducción, Oscar Lewis hace otro reparo digno de nota. Habla de la ambivalencia que existe en la apreciación de «los pobres». «Algunos —dice— consideran a los pobres, virtuosos, justos, serenos, independientes, honestos, seguros, bondadosos, simples y felices mientras que otros los ven malos, maliciosos, violentos, sórdidos y criminales» (pág. XIX). Todo el mundo estará de acuerdo para pensar que estas dos apreciaciones pecan por el mismo defecto, que es un simplismo ingenuo e insostenible, pero lo que nos interesa de momento es hacer constar que el término de «ambivalencia» o, mejor quizá, de ambigüedad puede aplicarse con toda propiedad a la misma religiosidad de la familia Sánchez: ambivalencia o ambigüedad en la conducta, muy relajada en lo sexual y hasta criminal, con robos, riñas sangrientas, venganzas brutales y muertes, en ciertos aspectos, pero elevada, noble, desinteresada, generosa en otros campos; ambivalencia

o ambigüedad correspondiente en los conceptos morales y religiosos, en que se aúnan del modo más revuelto supersticiones infantiles o absurdas, e interpretaciones erróneas o abusivas de la moral y del dogma, con sentimientos y actitudes de la más auténtica religiosidad. «Odiosa sunt restringenda et favores ampliandi.» El antiguo axioma jurídico puede y debe aplicarse a *Los hijos de Sánchez* con fácil transposición: podemos y debemos olvidar sus faltas y errores y quedarnos con la nobleza y el valor que muestran en medio de las dificultades y desgracias que llenan su trabajosa existencia.

ROBERT RICARD
Institut d'Etudes Hispaniques
31. me GAY-LUSSAC PARÍS. S

CESAR VALLEJO O EL DOLOR SOBRE EL TIEMPO

POR

JOSE GARCIA NIETO

Escribo sobre César Vallejo, de cara a la primavera de 1968; cincuenta años después de su primera aventura literaria *Los heraldos negros*, treinta años después de su última jornada sobre la tierra: un 15 de abril, un Viernes Santo. Su agonía se iniciaría un jueves, como nos había anunciado, en París, en ese día «del cual tengo ya el recuerdo». No era otoño como nos dijo; no lo era en los calendarios, pero sí en su alma y en su corazón, otoñados siempre, entristecidos en el tiempo por su propio dolor y por el dolor de todos los hombres.

Si en cualquier caso es difícil, y peligroso, y lógicamente provisional, acercarse al mundo de un poeta, qué nos sucederá ahora al tratarse de César Vallejo, una de las voces de más futuro y misterio en la poesía de todos los tiempos, una voz todavía por escuchar desde millares de oídos vírgenes, a los que ha de llegar, indudablemente, con más claridad que a nosotros, con más pureza y nitidez, con riquezas que hoy no podemos ni sospechar. Porque el poeta peruano está ante nosotros, precisamente, en uno de esos momentos que se dan en toda trayectoria literaria, vivos de interés y arduos de polémica, donde la investigación sobre un tipo de poesía de tantas posibilidades e incitaciones interpretativas ha multiplicado páginas y páginas sobre una obra que amanece cada día a nuevos e ilimitados campos de expresión.

Hoy, la bibliografía vallejiana se extiende ya a más de veinte libros y a centenares de ensayos, estudios, artículos, homenajes, poemas dedicados, que ha recogido cuidadosamente Juan Larrea en *Aula Vallejo*, revista dedicada exclusivamente a estudiar la obra del poeta, editada por el Centro de Documentación e Investigación «César Vallejo» en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Y un porcentaje importante en esa nómina de estudios lleva el caso Vallejo a la polémica y al contraste de pareceres en lo que se ofrece como apasionante campo de varia interpretación.

Entre todas estas páginas, al lado de lo fundamental —la obra, relativamente breve, del poeta—, ¿qué camino puede tomar alguien que intenta acercarse —y acercaros— a César Vallejo, con libertad y con amor...? Poeta difícil, conviene que lo situemos, de entrada, lle-

gándonos desde esa dificultad. Respecto a esto, es preciso no engañarse ni una hora más, ni una línea más. Y no por repetido resulta sobrado. Hay todavía quien pide, por encima de todo, claridad al poeta. Sin pensar que no todas las miradas están igualmente dispuestas para la luz. ¿Qué es la claridad en un poema? ¿Hasta dónde tenemos derecho a exigir la misma cifra, la misma clave que el poeta utiliza? Su propia naturaleza, su propia misión de adelantado, le llevan ya a vanguardias en los caminos elegidos, que nosotros, lectores, seguidores, hemos de esforzarnos mucho para alcanzar. Paul Valéry nos ha dejado dicho algo que conviene recordar, por duro que pueda parecernos desde nuestra impaciencia de cómodos lectores, de superficiales amantes de la poesía. Dice el autor de *El cementerio marino* que «ni la sencillez, ni la claridad son absolutos en la poesía, en la que es totalmente razonable —e incluso necesario— mantenerse en una condición lo más alejada posible de la prosa: dispuesta a perder —sin lamentarlo demasiado— tantos lectores como sea preciso»... De aquí hay que partir para acercarse a determinados poetas, e indudablemente, a Vallejo, lo que no quiere decir que no existan otros poetas en los que intensidad y claridad, aventura y transparencia, sean coincidentes. Nunca servirán estos casos para argumentar contra los anteriores. Y tampoco cabe pensar en los fenómenos de enrarecimiento voluntario, tan denunciables en seguida... Al poeta verdadero hay que darle estas últimas fronteras de libertad, y hay que seguirle, aunque sea a ciegas en un principio, porque él nos guía sin engañarnos. Lautréamont decía «yo escribo mis pensamienos en orden, por un designio sin confusión». Recuperar ese orden hasta donde nos sea posible, debe ser nuestra postura y nuestro esfuerzo de esperanzados y modestos lectores.

Esta «toma de tierra», o de aire, si queréis —y no digo de irrealidad, ya que estamos ante uno de los poetas más reales y concretos que podemos encontrar— esta postura, digo, de sedientos frente a una claridad que se nos vela y se nos escapa muchas veces, es absolutamente necesaria ante el fenómeno Vallejo. Así ya podremos perder la cautela, por paradójico que parezca, y nuestro acercamiento resultará más sereno y confortador.

Estamos ante un poeta de alma atormentada, nativamente atormentada, y también de dolorosa trayectoria vital. Infancia triste, pérdidas familiares sobre una sensibilidad vivísima, dolor y hambre, dolor y cárcel, dolor y enfermedad, dolor e incomprensión. Una cadena sucesiva de contrariedades escalando un tallo de urdimbre delicadísima. Es verdad que el dolor —y siempre el dolor arrancado de una realidad más o menos inmediata— preside la poesía de Vallejo. Desde el primer

verso de *Los heraldos negros,* «Hay golpes en la vida tan fuertes... Yo no sé», hasta «la letra en que nació la pena» del último poema de «España, aparta de mí este cáliz», es un lamento el canto vallejiano, que se prolonga por su vida, enriqueciéndose, entristeciéndose con los días. Porque el dolor es una conquista de la experiencia, aunque el dolor existiera en él no sé si antes de nacer.

Hay un poema de Vallejo que nos explica bien ese su dolor puro y fundamental, superior y casi extraño —asusta decirlo— a cualquier contingencia. Habría que leer el poema completo, pero bastará con la última estrofa o estancia. Se trata de aquel en prosa que titula «Voy a hablar de la esperanza»:

> «Yo creía hasta ahora que todas las cosas del universo eran, inevitablemente, padres o hijos. Pero he aquí que mi dolor de hoy no es padre ni hijo. Le falta espalda para anochecer, tanto como le sobra pecho para amanecer, y si lo pusiera en la estancia oscura no daría luz, y si lo pusiera en una estancia luminosa no echaría sombra. Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente.»

Este dolor, sin motivos inmediatos, sin que suceda nada «especialmente doloroso», nos dice mucho o casi todo de la tristeza vallejiana. «Me duelo ahora sin explicaciones —nos dice—. Mi dolor es tan hondo que no tuvo la causa ni carece de causa...» Y nos hace la pregunta tremenda: «¿A qué ha nacido este dolor por sí mismo?», en un puñado de líneas lacerantes y estremecedoras, que aún se coronan más amargamente con la ironía del título «Voy a hablar de la esperanza»... Porque es cierto que, precisamente, la esperanza es lo que falta en cada verso, en cada queja de este poeta de nervazón cristiana en tantas apoyaturas de su ser... Y es que el dolor de ser hombre y de existir como hombre preside su discurso sobre la tierra, y apenas hay un punto de luz que le distraiga de ese tremedal de sombras. Ser humano es contender en un juego de contrarios; pero él se encuentra casi siempre fuera del juego. El se sabe triste y apartado de la alegría posible del mundo, hasta el extremo aquel en que hablando del padre dirá «si hay algo en él de amargo seré yo».

Un hermoso puente transitable para acercarnos al poeta es este que nos tiende su expresión cuando la queja inacabable tiene que hacerse letra, tiene que hacerse palabra. Siente miedo y pregunta, «¿y si después de tantas palabras no sobrevive la palabra?»; pero sobrevive, purísima y varia, en esa su búsqueda por gritarnos su padecer. Puente, decíamos, que nos lleva a parajes de absoluta y sobrecogedora claridad, cuando nos pone esas piedras riquísimas para que atravesemos sus aguas: «Que la dicha es un hecho profundo, cuando acaba», nos dirá. O «¿para sólo morir, tenemos que morir a cada instante»... Sí, escu-

chemos su dolor sucesivo, su dolor a saltos pequeños y profundísimos: «Me hago doler yo mismo»..., «me han confundido con mi llanto»... «haber nacido para vivir de nuestra muerte»..., «carne de llanto, fruto de gemido»..., «lloro de no poder llorar»..., «dejadme doler, si lo queréis»... Atravesemos con el poeta —por fin lúcidos— sus «túneles de dolor»; lleguemos a su «mayoría en el dolor sin fin»; escuchemos cómo «sus pasos en el mundo hacen dolor»... Miremos esa «abrupta arruga de su hondo dolor»; esperemos con él ese «perdón para el poeta, que ha de dolerme aún, como clavo que cierra un ataúd»... Expresiones todas ellas que nos llevan, de tumbo en tumbo, por un laberinto sin salida; dédalo donde el poeta no se pierde nunca, porque mantiene su hilo salvador, que es precisamente ese de su estremecido corazón dando señal sucesiva, ininterrumpida de su experiencia de hombre. Y así, cuando él nos dice que «todo está alegre menos mi alegría», sabe bien que su puesto de vigía entre el dolor de los humanos no admite relevo, que su oficio es ése, y así se lo dice al propio Dios:

«Dios mío, estoy llorando el ser que vivo»...

Pero este ser, ¿de dónde viene? ¿Qué fuerzas, que contrarios, le han llevado a esta soledad, a este desamparo? ¿Qué tristezas ha visto y por qué tan tempranamente...? «Antes de tiempo y casi en flor», que diría Garcilaso...

A tres mil quinientos metros de altura en la cadena de los Andes está Santiago de Chuco, donde nace César Abraham Vallejo en el mes de marzo de 1892. Mestizo, hijo de padre galaico y madre india, hay en su sangre nostalgia y tristezas nativas. Un fugitivo, quiere ver en él César Miró, un hombre que huye siempre, tanto cuando es perseguido como cuando no le persigue más que su soledad, cuando le pisan, acuciantes, los talones, preguntas que nadie le contesta. Buen estudiante, parte a los dieciocho años para Trujillo, y allí comienzan a lidiar sus búsquedas y su libertad. Ni Filosofía ni Medicina. Trabajará, después de renunciar a las Facultades, en una hacienda azucarera, donde, pese al trato de favor que recibe, comienza a sentir la insatisfacción de su oficio y a aprender a dolerse con el dolor de los demás. Comienza a definirse la personalidad artística del joven Vallejo, y de Trujillo a Lima van conociéndose sus primeros versos y sus primeros artículos. Llegamos a su labor como profesor —Ciro Alegría nos ha hablado de aquellas manos grandes y dulces que se apoyaban en sus hombros de incipiente escolar para quitarle el miedo a las clases—, y alcanzamos esa fecha clave de 1918. En este año muere su madre, y está ya a punto la salida de *Los heraldos negros,* aunque la aparición

real del libro no tendrá lugar hasta julio de 1919. Desde Lima vuelve a Santiago de Chuco, y por una denuncia falsa es encarcelado. Se está gestando *Trilce,* su libro revelador, que aparecerá en 1922. En 1923 viaja a Europa. Estancia en París y contacto positivo con los grupos intelectuales del momento. Vida difícil y primeros amagos de enfermedad. En 1930, primer viaje a España y publicación en Madrid de una nueva edición de *Trilce,* con prólogo de Bergamín y un poema introducción de Gerardo Diego:

> ... *«Porque el mundo existe y tú existes y nosotros probablemente terminaremos por existir*
> *si tú te empeñas y cantas y voceas*
> *en tu valiente valle Vallejo.»*

Viajes a Rusia. Expulsión del territorio francés. Nuevo viaje a España. En 1932, París de nuevo; gestación de *Poemas humanos.* Han salido, estos años anteriores, de su pluma, algunos relatos y dos novelas de carácter social. El dolor de la guerra española hace nacer en él esa breve serie de poemas que titulará *España, aparta de mí este cáliz.* Muere, como hemos dicho, el 15 de abril de 1938.

En resumen, una vida sin objetivos fáciles; también sin fuertes propósitos. Nada en él toma fuerza para decisiones definitivas; nada en él mantiene constancias ni estímulos sino esa desazón diaria por darnos la medida impresionante de su sensibilidad. César Vallejo es un alma que no descansa; no es un cuerpo que actúa. Su palabra se va afirmando en el tiempo y se va encontrando más entera. Él la nota más suya, más propia y más necesaria, y la rodea de libertad. Esta libertad entrañaba oscuridad muchas veces, y él la sumía en esas tinieblas, consciente de que la luz vendría mucho más tarde, y de que en esa luz ni se beneficiaría ni se gloriaría. El arranca penosamente la gema de cada palabra y se duele de cada conquista, también de cada entrega. Es posible que pocas veces se encontrara satisfecho de sus versos, como no estaba contento de las cosas que más amaba. Ni de su España, ni de su Perú. Y el corazón se le vuelve hacia su cuna andina y hacia su sepultura espiritual: España, donde apoyó dolores y desamparos de última hora. Digamos una vez más que en cada momento en que una circunstancia puede provocar un nuevo dolor, el reciente acontecer no hace sino venir a justificar y a justificarle en su dolor inmutable, histórico y metafísico. Fijémonos en que, hasta cuando se vuelve a la infancia —pretendido y luminoso paraíso perdido—, lo hace con pálidas tintas, donde la melancolía y la tristeza presiden toda evocación. Aquel mundo de posible dicha está enrarecido por el miedo, por los presagios, por la soledad. Recordemos:

«*Las personas mayores*
¿a qué hora volverán?
Da las seis el ciego Santiago,
y ya está muy oscuro.

Madre dijo que no demoraría.

Aguedita, Nativa, Miguel,
cuidado con ir por ahí, por donde
acaban de pasar gangueando sus memorias
dobladoras penas...»

Y un poco más adelante:

«*Aguedita, Nativa, Miguel?*
Llamo, busco, tanteo en la oscuridad.
No me vayan a ver dejado solo,
y el único recluso sea yo.»

O con el poema XXIII de *Trilce:*

«*Tahona estuosa de aquellos mil bizcochos*
pura yema infantil innumerable, madre.
Oh tus cuatro gorjas, asombrosamente
mal plañidas, madre: tus mendigos.
Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto
y yo arrastrando todavía
una trenza por cada letra del abecedario...»

Es decir, la sombra de la muerte, la del desvalimiento infantil, al lado de la evocación posiblemente dichosa.

Por otra parte, en un temperamento como el de César Vallejo, es frecuente el recuerdo de la infancia haciéndole cobrar perfiles luminosos y alegres que muchas veces no tuvo. Si todo tiempo pasado fue mejor, o parece mejor, ¡qué no será este tiempo para quien siente que su experiencia adulta va despejándole la amarga incógnita de una vida vacía de sentido e incluso de bienestar!

Más adelante las cosas van peor. Hemos notado ya su falta de esperanza, que no asoma apenas ni cuando su postura militante, dentro de las salvaciones del hombre por el camino de lo social, podía alentarle hacia un mundo mejor, de mayor equidad y de estadía más prometedora. Esta falta de esperanza camina unida a la debilitación de su fe. Es como si al cegarse estas dos virtudes hubiera crecido asombrosamente, dolorosamente esa tercera hermana: la caridad. Y cómo dejar de fijarnos en esa rotunda y personalísima presencia de Dios que, aun en la distancia tristemente cobrada, vuelve con relámpagos de inusitado y patético esplendor.

Esta señal de Dios en la obra del poeta es algo vivo y que reque-

riría un estudio de muy profundos detenimientos En el cristiano César Vallejo Dios aparece pronto y es motivo directo, objeto continuo de su discurso. Dios está en el origen, en la definición, en la compañía, en la imprecación, en el desmayo. En su primer libro, *Los heraldos negros* —no tan distante de pensamiento de los poemas de *Trilce,* como ha podido creerse y comentarse—, rara es la página donde Dios no aparece. Nos asombrarán «el odio de Dios» o «las caídas hondas de los Cristos del alma» o «un domingo de Ramos que entré al mundo = ya lejos para siempre de Belén» o «tu pena me ha dicho que Jesús ha llorado» o «toda la distancia de Dios», hasta ese desconsolador: «Yo nací un día que Dios estuvo enfermo»... Contactos, presencias, adivinaciones, que se coronan en el magnífico poema titulado precisamente «Dios», que no nos resistimos a copiar íntegramente:

«Siento a Dios que camina
tan en mí, con la tarde y con el mar.
Con él nos vamos juntos. Anochece.
Con él anochecemos. Orfandad...

Pero yo siento a Dios. Y hasta parece
que él me dicta no sé qué buen color.
Como un hospitalario, es bueno y triste;
mustia un dulce desdén de enamorado:
debe dolerle mucho el corazón.

Oh, Dios mío, recién a ti me llego,
hoy que amo tanto en esta tarde; hoy
que en la falsa balanza de unos senos,
mido y lloro una frágil Creación.

Y tú, cuál llorarás... tú, enamorado
de tanto enorme seno girador...
Yo te consagro Dios, porque amas tanto;
porque jamás sonríes; porque siempre
debe dolerte mucho el corazón.»

Aquí, un punto difícil y oscuro, como tantos, para entrar en el pensamiento, en la conciencia, en el corazón de César Vallejo. Es verdad que esas continuas llamadas a Dios, tan repetidas en *Los heraldos* se van distanciando en los libros posteriores. Acaban por desaparecer. Sería fácil acogerse a una explicación tempista o modal —aunque no fuera Vallejo hombre de fáciles acomodaciones superficiales— y pensar que entramos en unos momentos, en unas tendencias, en los que la poesía acude con dificultad a la llamada religiosa. «No se lleva» hablar de Dios en los versos, así como vendrían tiempos en los que estaría «muy de moda». Hay que pensar que no ocurría así, aunque el apuntamiento anterior no resulte desdeñable en investigaciones más detenidas. Pero si el hombre Vallejo se va sumiendo en su dolor y en su

soledad existencial, todavía —aparte su profunda y cristianísima manera de pasar entre las cosas, de crecer hacia la muerte entre tantas expresas renunciaciones— quedan en él esos relámpagos de fe que aparecen, más velados, es cierto, en *Trilce* o en *Poemas humanos,* hasta dejarnos esa patética confesión en las vísperas de su muerte, que es clavo ardiendo al que se acoge, pero clavo de crucificado también, pasaporte de hombría y hermosa fe salvadora: «Cualquiera que sea la causa que tenga que defender ante Dios, más allá de la muerte, tengo un defensor: Dios»...

Hemos hablado de modas y de tiempos, y aquí nace el eterno tema de los aprendizajes, de los contactos, de las influencias. Dos estudiosos, apasionados y de labor meritísima, de la obra de César Vallejo, han roto, cañas unas veces y lanzas otras, por determinar, quizá con afán de fijación excesiva, lo que pudo ser fuente u origen de una expresión tan original. Han sido éstos, Xavier Abril y Juan Larrea. La influencia mallarmeana que Abril quiere señalar como definitiva, arrancando estrictamente de la posible lectura que hiciera Vallejo de «Un coup de dés», poema de Mallarmé, de fuerte impacto en su época, es destruida punto por punto en el extenso estudio de Juan Larrea, que habla de Vallejo como del «lírico ultraísta más comprometido que ha registrado la literatura...». Y en la búsqueda de esas fuentes nos han dado alguna claridad y no pocas incertidumbres una cadena numerosa de estudiosos de la obra vallejiana, cuyas invitaciones se nos presentan con tan apetentes panoramas: Orrego, Abril, Bajarlía, Castañón, Estela dos Santos, Mariátegui, Luis Alberto Sánchez, Valverde, o Bergamín, o César Miró, Monguió, Paoli... —ya hemos dicho que su bibliografía empieza a ser agobiante en el número— han entrado por diversos caminos en esta poesía que, por propia virtud de su esencia y originalidad, se escapa de filiaciones, y se aparece felizmente después de cada intento de captura, como más libre y misteriosamente única.

Porque lo que es el dolor del poeta sobre el tiempo es su expresión, fuera del tiempo, también. Lo que nos sobrecoge del verbo vallejiano es su llegada siempre desde unos parajes del idioma que no podíamos sospechar que existieran. Esto sí que es cédula de poeta, y de poeta indudable. Si en cierto modo es verdad que el lenguaje es el peor enemigo del poeta por lo que tiene aquél de instrumento insuficiente para conducir las potencias del sentimiento, no siempre descifrable, en el poeta de *Trilce* el verbo, estábamos a punto de decir que se ha hecho carne, pero no, era carne ya, carne y cuerpo, y alma, en expresión que parece que se ha arrancado del árbol del hombre

como un fruto en su justa y necesaria madurez, sin esfuerzo y sin transformación, sin elaboración ni artesanía posible.

Al pensar en Vallejo hemos encontrado como nunca justificada aquella definición tan sugestiva de Pierre Reverdy, cuando nos dice: «El poeta es el albañil que ajusta las piedras; el prosista es el cimentador, el que echa el hormigón entre ellas y las iguala totalmente.» Vallejo, como poeta purísimo, de desnudez inimitable en la utilización del vocablo, es, en efecto, ese albañil que nos deja las palabras en el verso con toda la fuerza y la entidad —con toda la libertad también— de su materia primitiva. La expresión verbal tiene en él una categoría sustantiva incomparable. De él y de su lectura se sale, como de la de ningún otro poeta, con la convicción absoluta de que la poesía no es traducible, de que esa poesía es imposible hacerla llegar por otro conducto verbal cuya aproximación nos parezca válida. El relieve portentoso de estos versos, la justa disposición de los vocablos en ellos —a veces trastocando leyes ortográficas, sintácticas o rítmicas— son únicos y definitivamente intransferibles.

Para defender extremadamente la rigurosa cima intercambiable de estos poemas sería fácil acudir a quellos más extraños y oscuros, donde la dificultad del significado hace aún más complicada toda explicación que no esté en el propio verso críptico e intocable. Pero se pueden tomar otros poemas de Vallejo, aquellos en los que parece que se nos ha ofrecido un campo más transitable y de directa comunicación, y veremos que nos pasa lo mismo. ¿Quién se considera capaz de cambiar una sola letra que mejore, que aclare, que enriquezca o que acerque más ese nítido poema que se llama «La cena miserable»?:

Hasta cuándo estaremos esperando lo que
no se nos debe... Y en qué recodo estiraremos
nuestra pobre rodilla para siempre. ¡Hasta cuándo
la cruz que nos alienta no detendrá sus remos!

Hasta cuándo la Duda nos brindará blasones
por haber padecido...
Ya nos hemos sentado
mucho a la mesa, con la amargura de un niño
que a media noche, llora de hambre, desvelado...

Y cuándo nos veremos con los demás, al borde
de una mañana eterna, desayunando todos.
Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde
yo nunca dije que me trajeran.
De codos
todo bañado en llanto, repito cabizbajo
y vencido: hasta cuándo la cena durará.

Hay alguien que ha bebido mucho, y se burla,
y acerca y aleja de nosotros, como negra cuchara
la amarga esencia humana, la tumba...
Y menos sabe
ese oscuro hasta cuándo la cena durará.

Cuántos poemas de Vallejo podríamos elegir como ejemplos de ese dominio privado y excelso de su idioma, donde lo que resplandece es la fortaleza y seguridad de la palabra y su situación precisa y emocionante en el verso. El tema casi se ha borrado; la forma ni la notamos ni nos importa, y hasta el pensamiento lógico desecha sus exigencias para dejarse llevar por el latido sobrecogedor de este corazón hablante. Estamos en *Los heraldos.* Pero llegaríamos a *Trilce* y tocaríamos la misma evidencia, de este gran donado con el genio de la expresión en el poema VI, que comienza:

«El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera»...

o el XXVIII, que se inicia así:

«He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua...»;

poema con el que podríamos iniciar a cualquier tímido ante Vallejo, a algunos de esos lectores remisos todavía, porque temen cegarse ante una sospechada oscuridad... Pero cómo detenernos, cómo estacionarnos en lo que por sí es una cantera de incitaciones, un ofertorio de verdad, de dolor y de belleza, que responderá siempre con creces a la medida de amor que queramos poner en su encuentro...

No; no son los contenidos de las palabras, ni las palabras mismas si las consideramos fuera del poeta. De aquí que nos parezca un tanto gratuito todo intento de buscarle a Vallejo antecedentes, sobre todo verbales y de concepto, o directrices que su conmovida brújula sentimental cambiará de pronto con sorpresa, con susto. «De todo esto yo soy el único que parte», nos dirá. Y es cierto. Como cierto que habrá siempre que seguirle y nunca intentar precederle. Cuando, de pronto, nos hayamos dado con su corazón, y creamos que sabemos quién es, nos dirá: «A lo mejor soy otro...» En lo que no nos equivocaremos nunca es en ser ya dueños para siempre de los mundos de sensibilidad que nos ha descubierto. Mundos que creemos que iluminan a los hombres de hoy y que iluminarán a los de mañana.

Este es el punto que más nos importa fijar. La intemporalidad del dolor vallejiano, su proyección y su utilidad —valga la expresión— fuera

de lo contingente, de lo circunstancial, de lo caedizo. Cuando Bajarlía nos habla del abstractismo de Vallejo, recoge esos tres éxtasis de la temporalidad que son presente, pasado y futuro, y que en Vallejo se alteran y se combinan para que su ser actúe en «todo tiempo». Nos dice Bajarlía que «lo que Heidegger meditó sobre la filosofía, lo realizó el peruano en la poesía; incluso se le anticipó, si es que podemos hablar de anticipación en dos dimensiones distintas del espíritu». Y esa experiencia existencial de Vallejo, llevada en un tiempo a todos los tiempos, es lo que hace más objetivo, aplicable, y al propio tiempo misterioso, el laberinto de su dolor.

No son simples juegos sintáticos, ni efectos brillantes de expresión estudiada, además de algún ejemplo citado, esos «mañana algún día» o «acaba de pasar el que vendrá» o «un día del cual tengo ya el recuerdo». Lo circundante en él le presta toda su hondísima y real esencia, pero la magia y la ciencia del poeta, le hacen situar esa experiencia mucho más allá de sus límites de hombre acotado en una edad, en un tiempo, en una vida.

Es muy lúcido en este sentido lo que nos dice Gastón Baquero de lo que fue París para Rubén Darío y para César Vallejo. Sin que intente herir en nada el genio poético de Rubén, ve como mucho más superficial y literaria la experiencia de la ciudad-luz en la poesía rubeniana; mientras que en Vallejo nunca se pierde la fuerza más auténtica y valiosa de su Perú natal... «Cuando Rubén se emborrachaba en París y con París, lo que quería era huir del espectro de su América mestiza... Cuando Vallejo se emborrachaba en París, lo hacía para volver de un salto al fondo del Perú»... Sé que esto no son más que aproximaciones seguramente aventuradas; pero no de otra manera podremos acercarnos a un genio poético de tal potencia diversificadora.

Así creo que no pueden acertar más que muy vaga y provisionalmente los que, de mano de la estilística, quieren descifrar y situar a Vallejo. Hay un libro, sin duda interesante, de Jean-Paul Weber sobre la *Génesis de la obra poética,* en el que, de una manera muy concreta y reducida, persigue a un grupo de poetas franceses al hilo de las palabras o de los temas repetidos. Son estos poetas Vigny, Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Claudel, Valéry y Apollinaire. Un minucioso estudio del lenguaje de cada uno de estos poetas le lleva a constantes verdaderamente sorprendentes, y más turbadoras que aclaratorias. Es curioso que, de manera muy precisa, fija en Mallarmé las constantes pájaro-ala-pluma, que solamente de paso recoge Xavier Abril, aplicando la exclusiva agudeza del descubrimiento o estudio a Carlos Luis Alvarez. Es extraño que Abril no conociera este texto de Weber...

Pero queríamos decir que no es fácil el seguimiento de César Vallejo por esas trochas de la lingüística que alcanzan luego a lo freudiano. Porque ¿cuáles son los vocablos, los temas, las obsesiones vallejianas?... ¿La infancia? ¿La muerte? ¿Acaso el hambre? ¿O esa lluvia, tan repetida? ¿Y el dolor...? Sí; el dolor sí surge, llama, asedia a cada paso al poeta, y con él nos asedia a todos. Pero el dolor no es una palabra, no es un vocablo que se pueda tomar de nadie, que haya quedado en el oído o en la manera del poeta después de determinadas lecturas en determinados cantores. Porque ese dolor ya hemos dicho de qué diferentes y originales formas se nos presenta, de qué necesidades y autenticidades arranca... En esto me inclino del lado de Larrea y no puedo suscribir la estrecha persecución de Vallejo por la senda mallarmeana que Xavier Abril nos propone... Quede aquí ahora dicho que el método de Weber sería muy interesante aplicado a Vallejo sobre la serie pan-alimento-hambre-mesa. Sí hay aquí un hambre física padecida, temida, recordada. Y las variantes en torno a ese «pan nuestro» se suceden a lo largo de veinte años de vida, de muerte, de obra, de hambre:

«Se quisiera tocar todas las puertas,
y preguntar por no sé quién; y luego
ver a los pobres, y, llorando quedos,
dar pedacitos de pan fresco a todos»...

Pero ¿de cuántas cosas tenía hambre este hambriento? Desde que amaneció «al crudísimo día de ser hombre» todo en Vallejo es apetencia del que nada tiene y lo cuenta. «Luego no tengo nada y hablo sólo» nos dirá. Y hasta cuando consigue algo, no puede conformarse, porque otro algo falta, otros algos les faltan en el mundo a él o a los demás, que hacen que su voz de hambriento se prolongue dolorida. Tampoco bastan los alimentos menores, circunstanciales para que la voz se aplaque en su desierto:

«Un hombre pasa con un pan al hombro.
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mátalo.
¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?

Otro ha entrado a mi pecho con un palo en la mano
¿Hablar luego de Sócrates al médico?

Un cojo pasa dando el brazo a un niño.
¿Voy, después, a leer a André Bretón?

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre.
¿Cabrá aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras.
¿Cómo escribir, después, del infinito?

ı albañil cae de un techo, muere, y ya no almuerza.
nnovar, luego, el tropo, la metáfora?

Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente.
¿Hablar, después, de cuarta dimensión?

Un banquero falsea su balance.
¿Con qué cara llorar en el teatro?

Un paria duerme con el pie a la espalda.
¿Hablar, después, a nadie de Picasso?

Alguien va en un entierro sollozando.
¿Cómo luego ingresar en la Academia?

Alguien limpia un fusil en su cocina.
¿Con qué valor hablar del más allá?

Alguien pasa contando con sus dedos.
¿Cómo hablar del no-yo sin dar un grito?

Creo que sería difícil encontrar en la poesía contemporánea un poema más tristemente desesperanzado. El dolor-Vallejo, el hambre-Vallejo han ido aquí mucho más lejos de lo sospechado, porque al lado de las dolorosas experiencias en que le ha sumido su alrededor, nos ha puesto las correspondencias de lo que habitualmente nos complace, o nos distrae, o nos mitiga. Sus gritos arrancan de un tiempo concreto, pero se proyectan mucho más allá, porque él sabe bien que, después de dolores y tristezas, habrá otros hombres de otros tiempos que emplearán argucias aparentemente distintas, pero que no serán otras que las de inventarse Academias, o Picassos, o cuartas dimensiones. El lamento de este poema, con toda su doliente ironía, está llevándonos a llorar a una tierra que ya no es de nadie, a un tiempo que ha sido o que está por venir, que hemos abolido y que preparamos, por nuestra condición tremenda de ser hombres y de estar sujetos sin remedio a nuestra hombredad. Siendo un poema hondamente social —¿y por qué no? se proyecta hacia horizontes de desesperanza mucho más implacables e insolubles. Nos preguntaríamos ahora nosotros con Vallejo: «Un cojo pasa dando el brazo a un niño, alguien va en un entierro sollozando, alguien pasa contando con sus dedos; ¿cómo vamos a hablar de la esperanza?»... Aquí César Vallejo sabe bien que hay dolores sin remedio, que surgen de la tierra, como arboledas sucesivas e innumerables. Recordemos: «Y llueve más de abajo ay para arriba». Esta lluvia tristísima del dolor, es nuestra, nos rodea, y al propio tiempo nos anega con el dolor de los demás. Este realismo de Vallejo

está mucho más allá de nuestra inmediatez y de nuestras posibles soluciones. Tengo que volver a Juan Larrea. Esta vez no en sus textos sobre el poeta peruano, sino en un comentario esclarecedor sobre el célebre cuadro de Picasso «Guernica». Decía Larrea al hablar de esta pintura. «Nada más distante del Realismo, de lo que suele entenderse por arte social en nuestros días. Obliga a sonreír, por cierto, la pretensión tan frecuente de que el «Guernica es un cuadro de sustancia social materialista por el hecho de haber defendido los valores humanos de esta descuartizante encrucijada creadora.» Y añade: «Porque nada más opuesto al concepto en boga de arte políticosocial, que el contenido cósmico y poético del «Guernica», el cual comprende al hombre por todas sus dimensiones y costados»...

Así también esta poesía de César Vallejo, de «contenido cósmico y poético», que llega «hasta la letra en que nació la pena» —el poeta nos lo dice— y que también «comprende al hombre por todas sus dimensiones y costados». Es incitante, sin duda, este paralelismo posible entre Picasso y Vallejo, usando siempre de su libertad para elevar sobre la anécdota el sentido eterno y dimensional de sus descubrimientos. No importa que esa alegría creadora, expresiva y ancha del malagueño, pueda parecer de otro mundo —en definitiva es de otra fuente nada más— que la estrecha, solitaria, desvalida angustia del peruano. En ambos hay una conquista —o una súplica— diaria por la libertad del hombre, y un canto ininterrumpido de su discurso total sobre la tierra, donde amor, dolor, mito, sueño, nostalgia, sed, hambre, eternidad, tiempo, forman un intrincado dédalo creador, recorrido, como decíamos antes, por el delgadísimo hilo del genio. La elección de esta libertad, que para cada ser ha de tenerse por diferente y sagrada, ha sido norma de dos vidas, de bien distintas dimensiones físicas. Piedra —elegida palabra de Vallejo—, piedra de Sísifo que hay que levantar a diario, cayendo muchas veces bajo su peso, para volver a comenzar la ascensión.

¡Cómo no darnos miedo, ahora, cualquier investigación fría por estos caminos, que el poeta ha cruzado tan «corazonamente» —usando un término suyo—! Diríamos que hasta resulta prohibido intentar la menguada luz de un análisis en ese bosque amenazador, consecuente en sus sombras, lógico en sus tinieblas. Oscuridad y soledad pueden ser aquí sinónimos. Y hay que ungirse de fervor para intentar toda compañía. Pensemos que la propia obra del poeta, vuelta hacia el que la creó, se nos presenta como un peregrinaje de depuración y de sublimación humanas. El poderoso hombre que se inicia en *Los heraldos* va siendo más enteramente hombre, a medida que escribe y que nos escribe, y más completamente bueno también. Bondad limpísima y ad-

quirida, ganada. Si hay una «ganancia de la muerte» hay también una ganancia de la bondad. Si en César Vallejo irrumpe ya con características estremecedoras:

«Hoy no ha venido nadie a preguntar;
ni me han pedido en esta tarde nada...
Hoy no ha venido nadie;
y hoy he muerto qué poco en esta tarde.

llega a extremos de patética expresión, cuando nos dice, ya en las últimas escalas de su vida:

«Quiero ayudar al bueno a ser un poquillo de malo
y me urge estar sentado
a la diestra del zurdo, y responder al mudo,
tratando de serle útil en
lo que puedo, y también quiero muchísimo
llevarle al cojo el pie,
y ayudarle a dormir al tuerto próximo.
Ah, querer, éste, el mío, éste, el mundial,
interhumano y parroquial, proyecto!
Me viene al pelo,
desde el cimiento, desde la ingle pública,
y, viniendo de lejos, da ganas de besarle
la bufanda al cantor,
y al que sufre, besarle en su sartén,
al sordo, en su rumor craneano, impávido;
al que me da lo que olvidé en mi seno,
en su Dante, en su Chaplin, en sus hombros.

Quiero, para terminar,
cuando estoy al borde célebre de la violencia
o lleno de pecho el corazón, querría
ayudar a reír al que sonríe,
ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca,
cuidar a los enfermos enfadándolos,
comprarle al vendedor,
ayudarle a matar al matador —cosa terrible—,
y quisiera yo ser bueno conmigo
en todo.»

Estamos ya ante un tipo de bondad, diríamos irracional e inasequible, En la propia originalidad de este canto podemos conocer la abundancia del corazón del poeta. Esto es algo más que ser «en el buen sentido de la palabra bueno», que nos dijo Antonio Machado. Quizá en alguna de aquellas miserias aceptadas y provocadas por el «poverello» de Asís encontraríamos paralelo a esos estremecedores acercamientos: «al que sufre, besarle en su sartén», «cuidar a los enfermos enfadándolos»,

y más allá, sí, todavía un poco más allá: «quisiera yo ser bueno conmigo en todo». A lo mejor «es otro» César Vallejo, y en el extremo de su compasión, quiere ser bueno también con este César Vallejo al que conoce tan profundamente y sabe la tristeza que mantiene.

Ya sólo una observación para terminar. Es verdad que siempre, casi siempre, es buena la prosa de los poetas. En César Vallejo tenía que serlo. Pero tal poeta hay en él en sus versos, que es difícil encontrarlo un poco más acá. Sus libros, sus artículos, sus cartas, ¡qué distinta materia verbal nos ofrecen! El es claro en su prosa —en el vulgar sentido de la palabra, claro—, casi didáctico, casi transparente. Creo que nadie podría adivinar en sus prosas, en sus novelas, el enorme poeta que se volcaba en sus versos. Su lenguaje era ése, el de la poesía. Lleno de potencia y de críptico fuego, de asombrosa condensación existencial. No; no es la rima, no es el ritmo, no es la medida, lo que separa el verso de la prosa. He aquí en un mismo autor, nítida y separadora, la tan discutida y escurridiza barrera. He aquí contestada, por una vez, pregunta de tan complicada respuesta.

Poco nos queda en este tímido intento de aproximación. Como no sea una invitación apasionada a los lectores de hoy, y a los lectores de todos los tiempos, con la seguridad de que para ellos, en la obra de Vallejo, está todavía escrito lo indescifrado. Ese dolor en pie será transmitido, de generación en generación, con rotunda veracidad y con claves incitantes a un tiempo. Quisiéramos nosotros, con amor y con humildad, habernos acercado, siquiera con la punta de los dedos, a alguna de estas quemantes puertas, porque, en definitiva, él lo dijo:

«Hay un vacío
en mi aire metafísico
que nadie ha de palpar.»

José García Nieto
Avenida de los Toreros, 16
Madrid

LOS EQUILIBRISTAS

POR

DANIEL MOYANO

Antes hablaban mientras esperaban que cayesen los higos; pero en los últimos días del verano, y con los últimos higos, casi callaban. Estaban sentados en el suelo, cambiando apenas de posición cuando algún hueso dolía, y ya no levantaban la cabeza para mirarlos, negros, entre las hojas: ahora miraban a veces el suelo, a veces hacia delante, para seguir brevemente con la vista el paso distante de algún camión. Antes, muchas veces, decían *si corre el viento es seguro que ese higo cae,* mirando el tallo que apenas unía la fruta a la rama; o se mojaban un dedo y lo alzaban para ver si había un poco de brisa que más tarde aumentara e hiciera caer los higos vacilantes. Por esos tiempos tenían que permanecer con las cabezas erguidas mirando fijamente la fruta que parecía a punto de caer, y tomarla en el aire en el instante preciso. Entonces acosaban el término de la madurez, el momento exacto en que la fruta se desprendía del tallo, para evitar que reventara contra el suelo, se llenara de tierra y quedara reducida a nada como si toda su pulpa hubiese ido desapareciendo en el aire a medida que caía. Muchas veces habían perdido hermosos ejemplares por estar mirando fijamente un higo y no advertir que otro caía detrás de ellos y se rompía; pero fue hermoso más tarde aprender a superar gradualmente ese problema, a fuerza de concentración y espera, así como a distinguir entre un higo lleno y la bolsita negra y vacía que dejaban los pájaros después de comer toda la pulpa. Ahora que no hablaban y esperaban simplemente y sin mirar, porque ya lo sabían todo, los higos habían llegado a un punto tal de madurez que la caída no podía dañarlos. Eran casi pasas, con toda su dulzura concentrada, Entonces, antes, era agradable la espera. Podían hablar venciendo paso a paso las dificultades para comer los higos que cayesen, y cada palabra era casi una posesión del instante deseado.

La aventura comenzó una mañana, cuando encontraron la vereda negra de higos. Algunos reventados, otros pisados por la gente, había sin embargo muchos para comer. Y pensaron que si en una noche cayeron higos como para cubrir la vereda, las caídas debían producirse en lapsos más o menos breves. Pero al día siguiente, cuando tuvieron que esperar a que los higos cayesen uno por uno, y comerlos

uno por uno, dividiéndolos cuidadosamente en partes iguales para no tener que decir la mitad más grande para mí, las sucesivas esperas parecieron intolerables, salvo en un par de ocasiones, cuando no habían terminado de comer uno y estaba cayendo otro. Hacia el final de una tarde uno de ellos le dijo a su compañero que no valía la pena esperar tanto, que los higos demoraban mucho, que la vereda negra se debía sin duda a un viento muy fuerte, y el otro reflexionó un momento y le dijo que contara los higos que habían comido. ¿Viste que hemos comido muchos? Casi como una vereda llena. Lo que pasa es que caen de a uno por vez y así parece que no cayeran nunca.

Antes hablaban porque todos los problemas de la caída de los higos estaban por resolverse, porque iban descubriendo poco a poco las sutilezas del mecanismo; pero ahora todo estaba previsto y aprendido y solamente había que quedarse al lado de la tapia para no sufrir tanto el sol y esperar que los higos cayesen en tiempos más o menos previstos. Ahora se trataba simplemente de comer. Incluso sabían cómo podía ser la planta del otro lado de la tapia, donde estaban las ramas más opulentas. Las que asomaban sobre la tapia, bien altas, apenas cargaban unos pocos frutos en relación con los que sin duda había dentro. También todo eso había sido hablado antes, cuando cada higo, además de comida, era un presentimiento.

Ahora callaban y no miraban hacia lo alto. Estaban apoyados contra la tapia y miraban el suelo, con los ojos casi cerrados por el sueño. Unicamente velaban los oídos, adiestrados para el levísimo ruido que hacían los higos al caer. Cuando alzaban la vista para verificar simplemente lo que había anticipado el oído, como el paso de alguno de los pocos vehículos que había en el pueblo, los ojos se detenían un instante en las paredes blancas, en el empedrado desierto de las calles, como si esas cosas y no la higuera fuesen los motivos de más interés; se detenían un instante antes de cerrarse, y quizá la cabeza se alzase un poco hacia arriba y ellos echasen una rápida ojeada a las ramas más altas, cuyas sinuosidades conocían perfectamente y guardaban en la memoria. Ahora sabían que era inútil mirar nada y se entregaban enteramente no a la espera de la caída de los higos, sino de la llegada de la brisa, transmitida antes a los oídos que a la piel por el estremecimiento de las ramas más débiles.

Unicamente el ruido de la caída de un higo alteraba físicamente la situación aparentemente invariable. Producida la caída, ambos abrían los ojos y se miraban aprobando el convenio tácito de que esta vez le tocaba al otro levantarlo. Entonces uno de ellos se levantaba pesadamente, como un animal cuyas extremidades no le permitiesen un desplazamiento rápido, alzaba la fruta, la limpiaba un poco en la

manga de la camisa y trataba de cortarla, con los dientes, en dos partes exactamente iguales.

Pero la higuera aquella era en realidad una etapa, aunque pareciera interminable, de otras búsquedas. Ellos salían a la siesta a buscar algo: higos o cualquier otra cosa distinta de ellos y de todo lo que los rodeaba en cada una de las horas de cada uno de sus días y de sus viviendas rituales. Andaban horas por las calles del pueblo, ni hombres ni niños, con las manos en los bolsillos y sin hablar, a la espera de que apareciera algo, de que alguien los tuviese en cuenta, los nombrase o los llamese para algo.

El circo que llegó durante un entonces pareció importante, aunque no pudieron ver ninguna función. Aquel día, cuando estaban armándolo mientras el carro de la propaganda anunciaba revelaciones de misterios, juegos imposibles y animales exóticos, ellos abandonaron la higuera, sacaron las manos de sus bolsillos como si fuesen a cavar en el suelo para clavar los altísimos palos del circo, pero nadie los llamó, nadie aceptó la ayuda que hubiesen ofrecido. Hacia la caída de la tarde, cuando el circo estuvo armado y ya nada había que ver por fuera, volvieron silbando por las calles humedecidas, saltando sobre el chorro de agua del camión regador municipal, y se fueron a esperar la caída do los higos. Había varios en el suelo. ¿Víste que caen muchos? Cuando estamos aquí parece que no cayeran nunca.

Era mejor volver a los higos. El circo y las calles y las muchachas y los camiones y las montañas y las ciudades distantes parecían cosas muy importantes que algún día podrían poseer, cosas que permanecían sin que tuvieran que caer, pero también como detenidas en el aire, como vedadas para siempre. Los higos, en cambio, caían de vez en cuando, y habrían caído casi sin interrupción si ellos no hubiesen estado esperando pacientemente la caída. No solamente habían caído, entonces, todos los higos, sino también las hojas y las lluvias y la escarcha, y habían vuelto a brotar y todo lo pasado parecía no haber existido nunca. Incluso aquel entonces desapareció, porque ahora estaban en otro entonces, en la repetición de los ciclos de la tierra repetitiva, nada más que un poco más adultos y en la misma vereda de tierra esperando otra vez la caída de la fruta.

Pero no había otro entonces, o por lo menos no lo advertían. No había pasado ningún invierno ni había caído ninguna lluvia porque ellos estaban otra vez contra la pared esperando el ruido de los higos al caer. El tiempo no termina nunca, es siempre el mismo, ni siquiera pasa, estuvo por decir uno de ellos; pero además de parecerle una idea extravagante pensó que si decía algo, quizá en ese preciso momento cayese un higo y su propia voz le impidiese oír el ruido que a través

del oído aguzado llegaba al fondo de los ojos cerrados por la modorra de la siesta.

Justamente estaba pensando eso cuando oyó el ruido casi a sus espaldas. Después abrió los ojos y vio que su compañero, caminando encogido, sin alzarse sobre los pies, como un pato, se arrastraba hasta el extremo de la vereda donde había caído la fruta. Lo vio y se acordó de los sapos que había visto quedarse quietos esperando la aproximación de los insectos. Comieron la mitad cada uno y volvieron a su posición habitual, él en cuclillas en medio de la vereda, mirando hacia la pared, el otro recostado contra ésta.

Después pasó un tiempo larguísimo, como si en vez de avanzar retrocediera hacia el invierno, y vieron que las hojas estaban inmóviles. Ya no se mojaban los dedos para alzarlos y saber si corría alguna brisa. Era otra repetición que no valía la pena. La inmovilidad de las hojas, apenas atisbadas, bastaba para saber que la espera debía continuar.

Más tarde oyeron la propaganda del circo, que había vuelto o que había estado dormido en el mismo lugar durante todo ese tiempo que en vez de pasar se había anticipado a ellos, y con un gesto se dijeron que no valía la pena ir a ver a los hombres que clavaban los postes para alzar la inmensa lona del techo.

Se quedaron allí, inmóvies, esperando que cesase la estridencia de la música del carro de la propaganda para que sus oído pudiesen percibir otra vez el ruido de la fruta. El estrépito alteró unos momentos, pero sin modificarla, la tranquila y en modo alguno angustiada expectación de sus oídos. Cuando el carro se alejó y el ruido desapareció en los extremos del arroyo distante, el tiempo, que parecía formar parte de ellos, recobró su apariencia cotidiana en la superficie intacta de las tapias, las verjas y el empedrado de la calle. Al rato, un nuevo ruido apenas perceptible reveló la caída de otro higo. Pero ni siquiera abrieron los ojos: sabían muy bien que era el ruido más leve de la cáscara inútil de los higos vaciados por los pájaros.

Daniel Moyano
Corrientes, 675
La Rioja (Argentina)

DOS ESTUDIOS SOBRE LA PINTURA DE JORDI

JORDI, O LA REALIDAD IMAGINADA

POR

ANGEL MARSA

ESCUELAS, TENDENCIAS, ESTILOS

Se habla, con tanta frecuencia como vaguedad, de unas supuestas escuelas pictóricas contemporáneas a nivel nacional, regional o local. Quienes se empeñan en esas ordenaciones ideales buscan un fácil acceso a sus premisas, ni profundas ni sistemáticas, sino más bien acomodaticias y banales. La gratuidad de tales presupuestos no resiste el más ligero análisis. Pero sirven, naturalmente, para encasillar obras y tendencias a beneficio de inventario y establecer categorías a gusto del consumidor. Todo lo cual no resulta un ejercicio inocente, ni mucho menos inofensivo por cuanto contribuye a enturbiar y oscurecer la ya harto turbia y oscura panorámica del arte de nuestro tiempo, y constituye, en muchas ocasiones, una añagaza para aupar nombres amigos, o, en el peor de los casos, auténticas clientelas de indotados y plagiarios.

Acerca de si existen o no, sincrónicas a la marcha precipitada del acontecer artístico contemporáneo, tales escuelas, es cosa sobre la que tratadistas y críticos de arte responsables habremos de ponernos, algún día, de acuerdo. El hecho de que media docena de pintores, o cien, realicen su obra con alguna simultaneidad, puramente cronológica y geográfica, sin otras coincidencias que las emanadas de la simple convivencia, más o menos efectiva, no presupone unidad alguna de tipo escolástico. Y, aun de existir aquella unidad, sólo podría ser reconocida y sistematizada *a posteriori*, una vez superadas las etapas de su perentoria presencia en el tiempo y en el espacio. Esto de las escuelas pictóricas al filo de la cronología, como lo de las generaciones literarias de idéntico signo, es tan sólo un modesto lujo de países pobres, apto únicamente para satisfacer macilentas vanidades y famas paupérrimas.

Los problemas que plantea y tiene planteados el arte contemporáneo son mucho más serios e infinitamente más graves. Quienes buscan

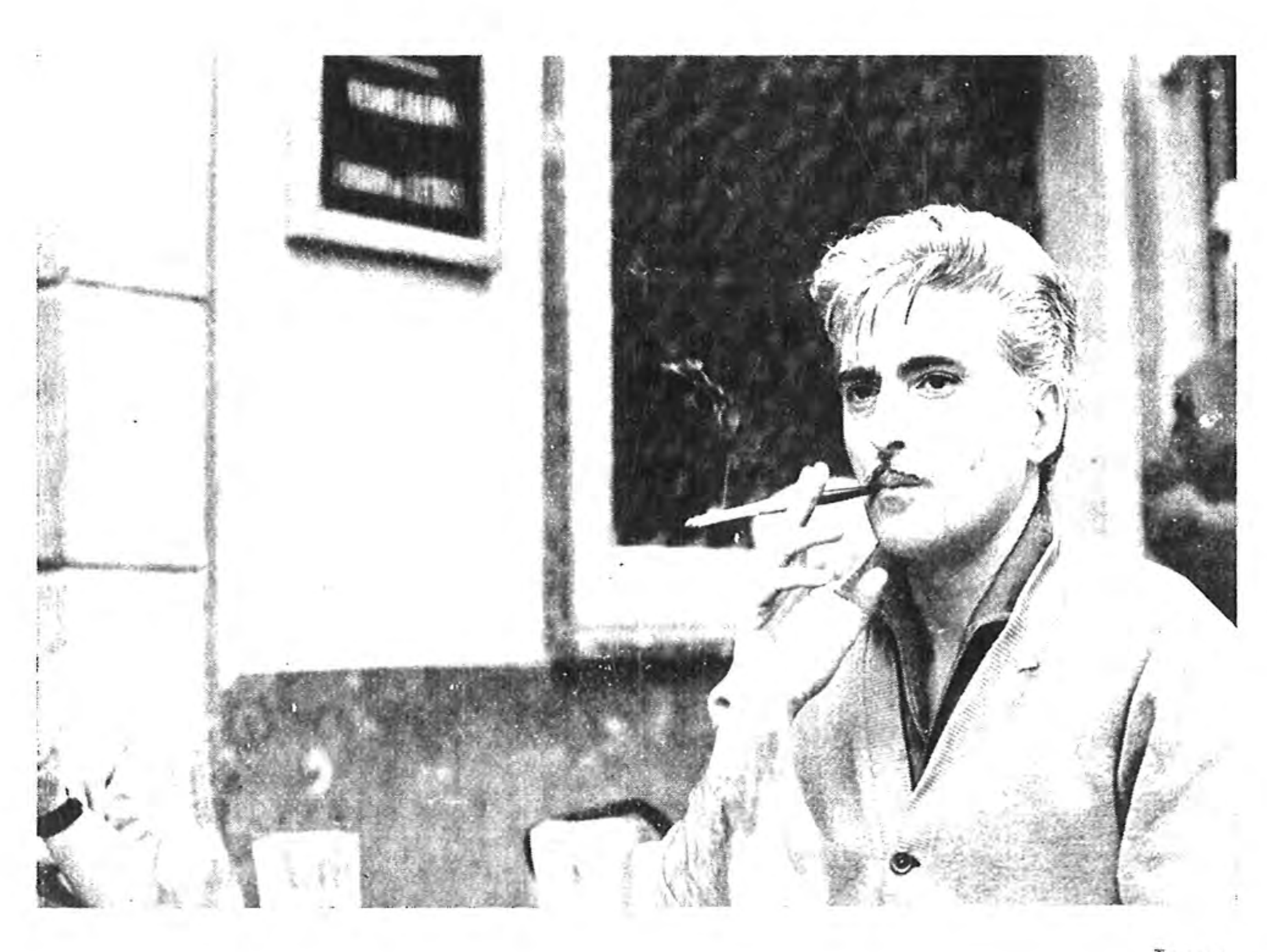
escuelas locales en tendencias universales confunden la estrategia con el objetivo y se limitan a gastar pólvora en salvas o a cazar gorras como un Tartarín de Tarascón cualquiera. El arte —y el de nuestra época no puede ser una excepción— se rije en el tiempo —en «su» tiempo— por individualidades, no por escuelas. El error, tan extendido, parte de confundir tendencia y escuela. La tendencia nace de la individualidad, mientras la escuela surge de la suma de esas individualidades iniciadoras de tendencias. De cualquier modo, tendencia —«hoy»— y escuela —«mañana»— se forman de la suma individualidad —gregarismo, o, si se quiere, de la conjunción creador - epigono. Todo artista auténtico es un creador, un iniciador de ordenaciones tendenciales. Las escuelas surgen cuando la posteridad «recuerda» al creador y «olvida» a los epigonos. De la suma de las escuelas, nacidas en la posteridad de las tendencias, se ordenan, en el futuro, los estilos.

Hay pocos artistas auténticos, auténticamente tendenciales, y en cambio abundan, mucho más de lo que algunos presurosos creen, los epigonos. Para un fácil acomodo de esos seguidores miméticos, una urgencia complaciente y banal ha inventado ese cómodo y nada confortable subterfugio de las escuelas locales fuera de tiempo, prematuras, y, por tanto, aberrantes. Frente a la irrevocable vocación de estilo de todo artista verdadero, solidario de su propia autenticidad, esas amenidades, demasiado frecuentes, equivalen al más impúdico de los exhibicionismos.

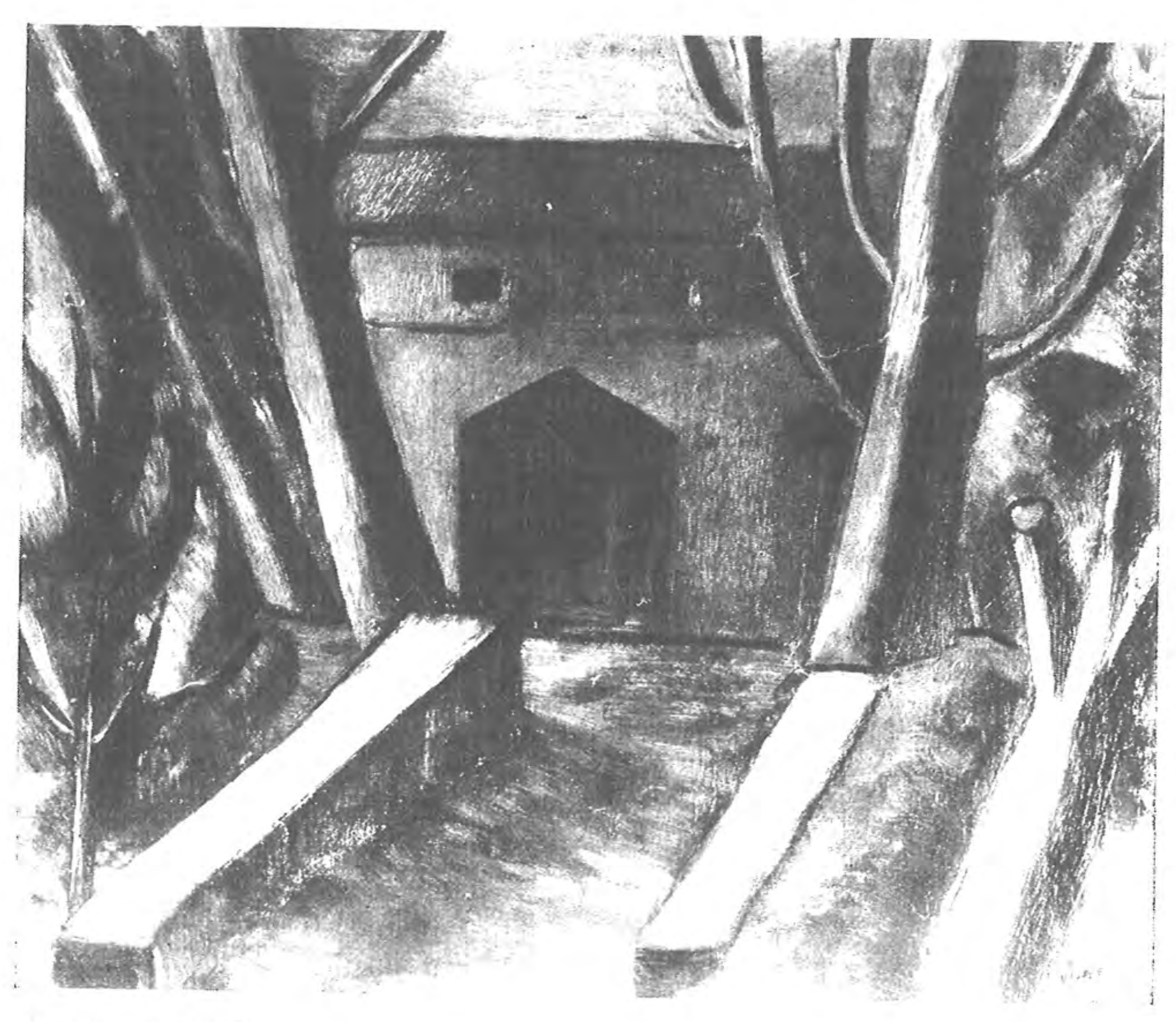
Las tres etapas de Jordi

El pintor Jordi —su circunstancia biográfica la hallará el lector en otro lugar— es un artista auténtico, con una insobornable vocación de estilo, al margen, pues, de adscripciones escolásticas prematuras. Mente concorde, sensibilidad acordada a su tiempo, su pintura es tan afín a las tendencias sincrónicas como reacia a una clasificación escolar de fácil acomodo. Las tres etapas de su joven andadura plástica —Jordi bordea los cuarenta y cinco años, y se dio a conocer a los veinte— constituyen tres momentos de una misma autenticidad, fiel a las constantes de la época.

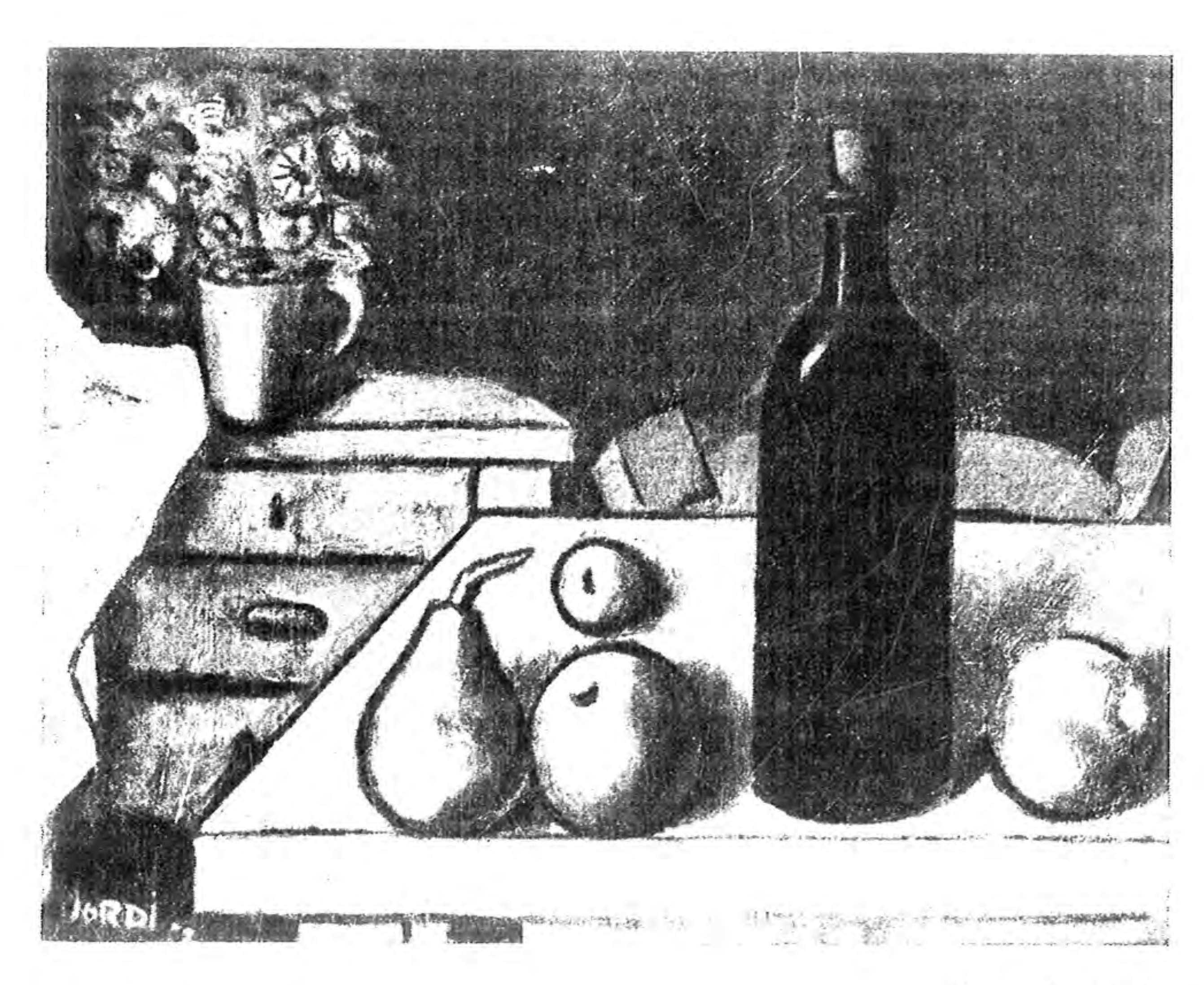
He aquí los tres ciclos vitales de su obra (obra y vida son en él consustanciales): antes de París, París, después de París. El periplo, aunque frecuente, no es sencillo. Son tres etapas afirmativas de su fuerte personalidad, sin fisuras ni titubeos. La primera abarca los años 1941-1948, formación y primeras exposiciones individuales y colectivas en Barcelona; la segunda, 1949-1954, estancia en París; la tercera, 1955-1968, regreso y permanencia en Barcelona. Los años venideros —años



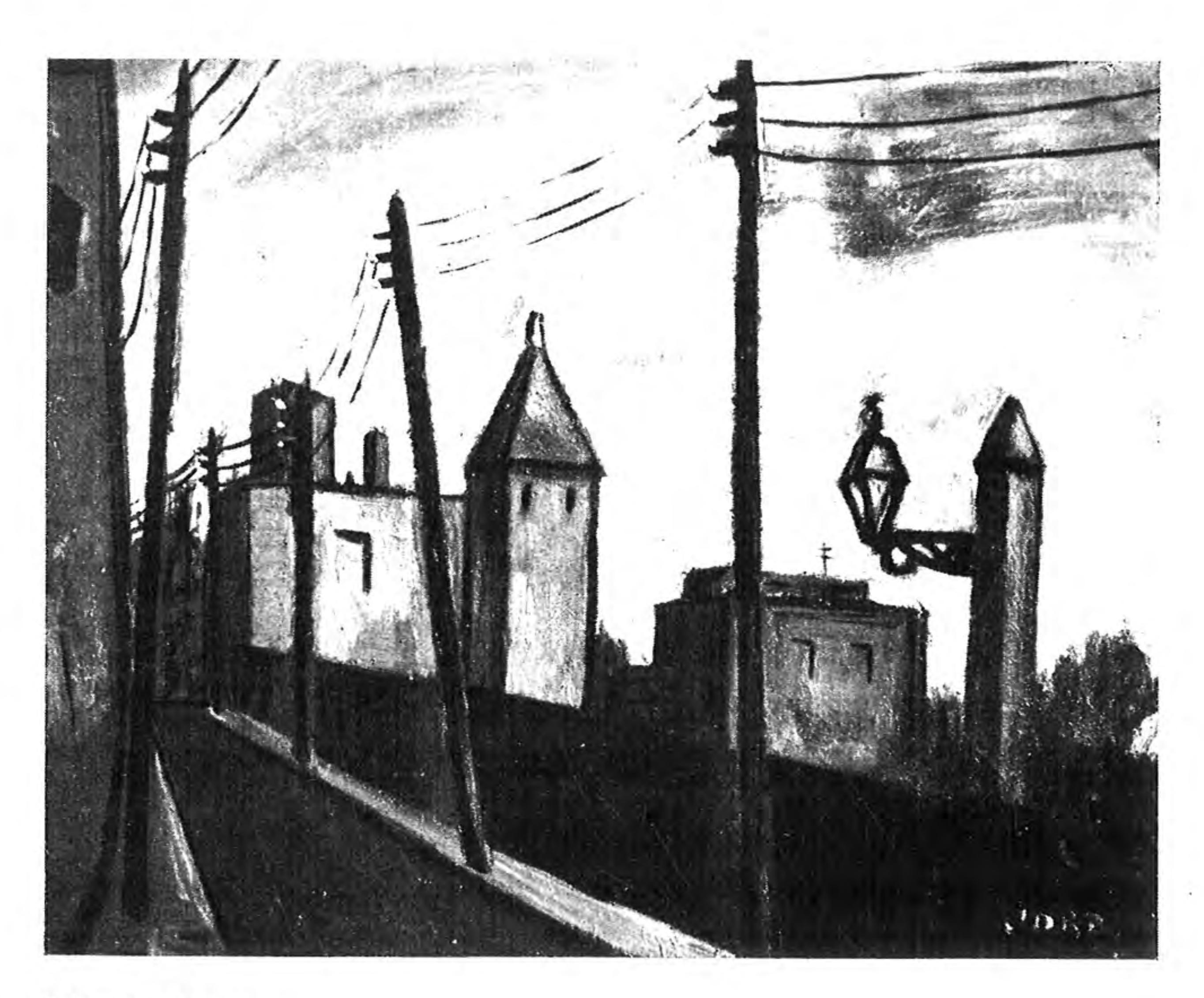
Jordi



Paisaje 48 (1948)



Bodegón (1951)



Suburbio (1952)

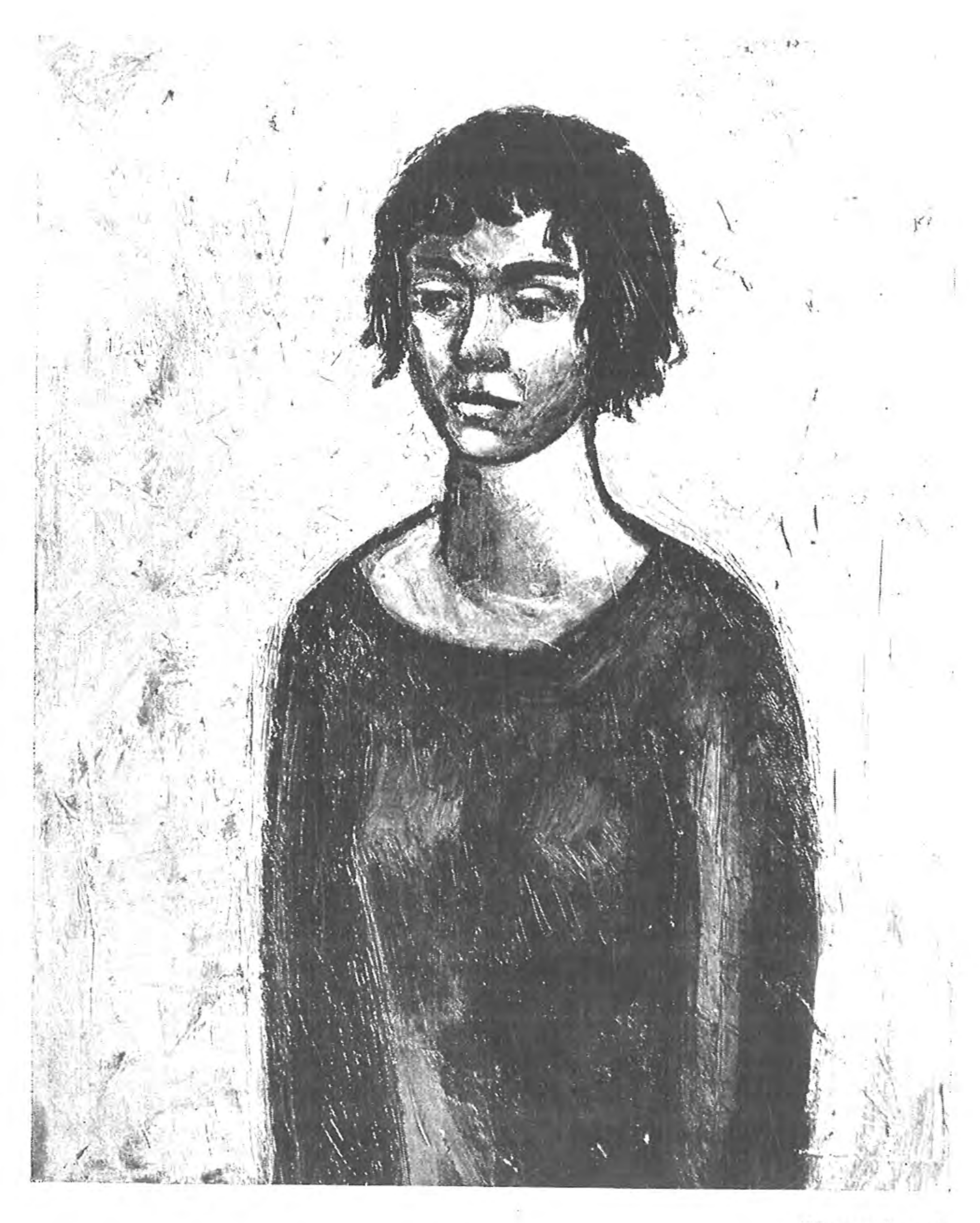
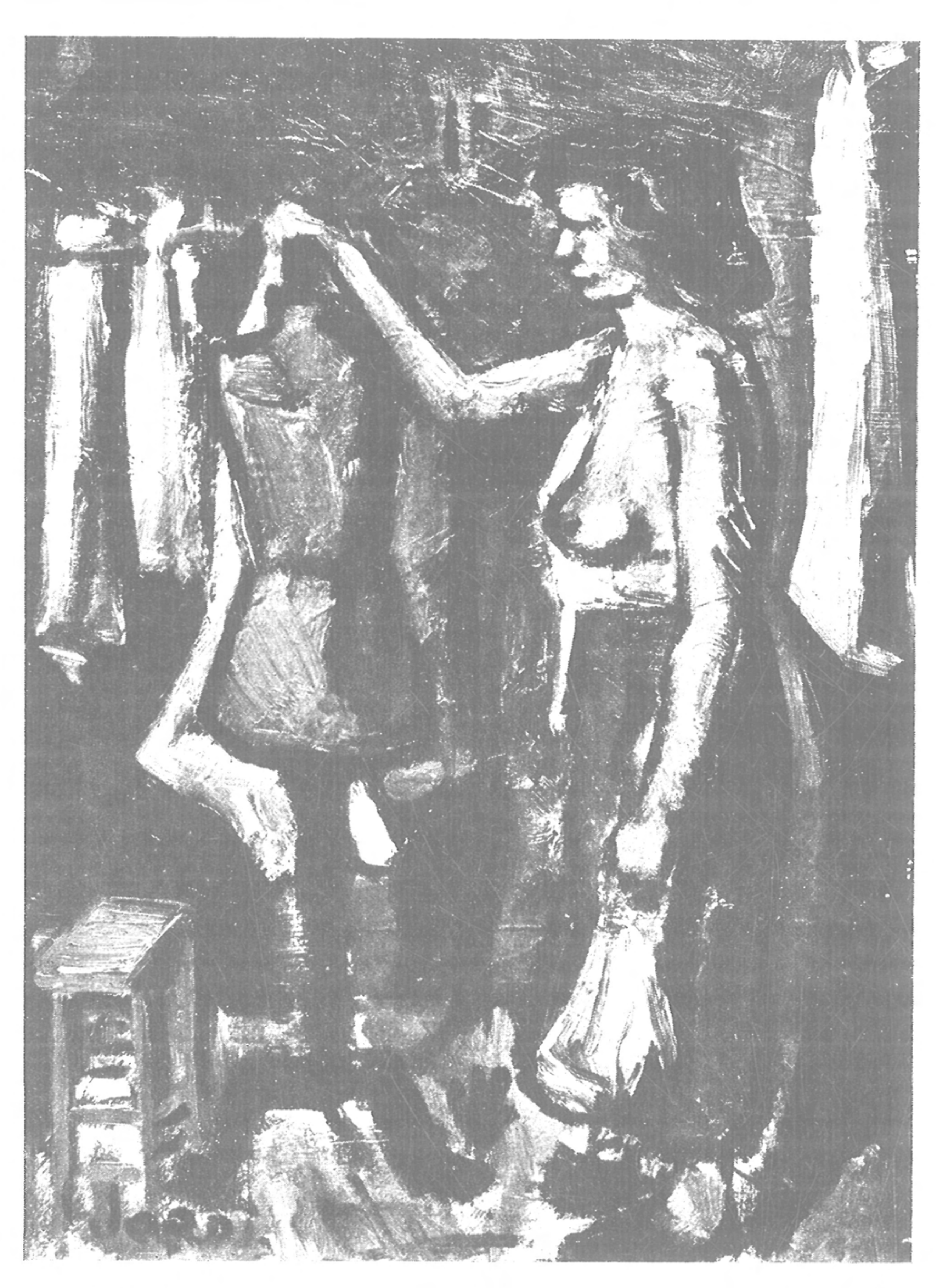
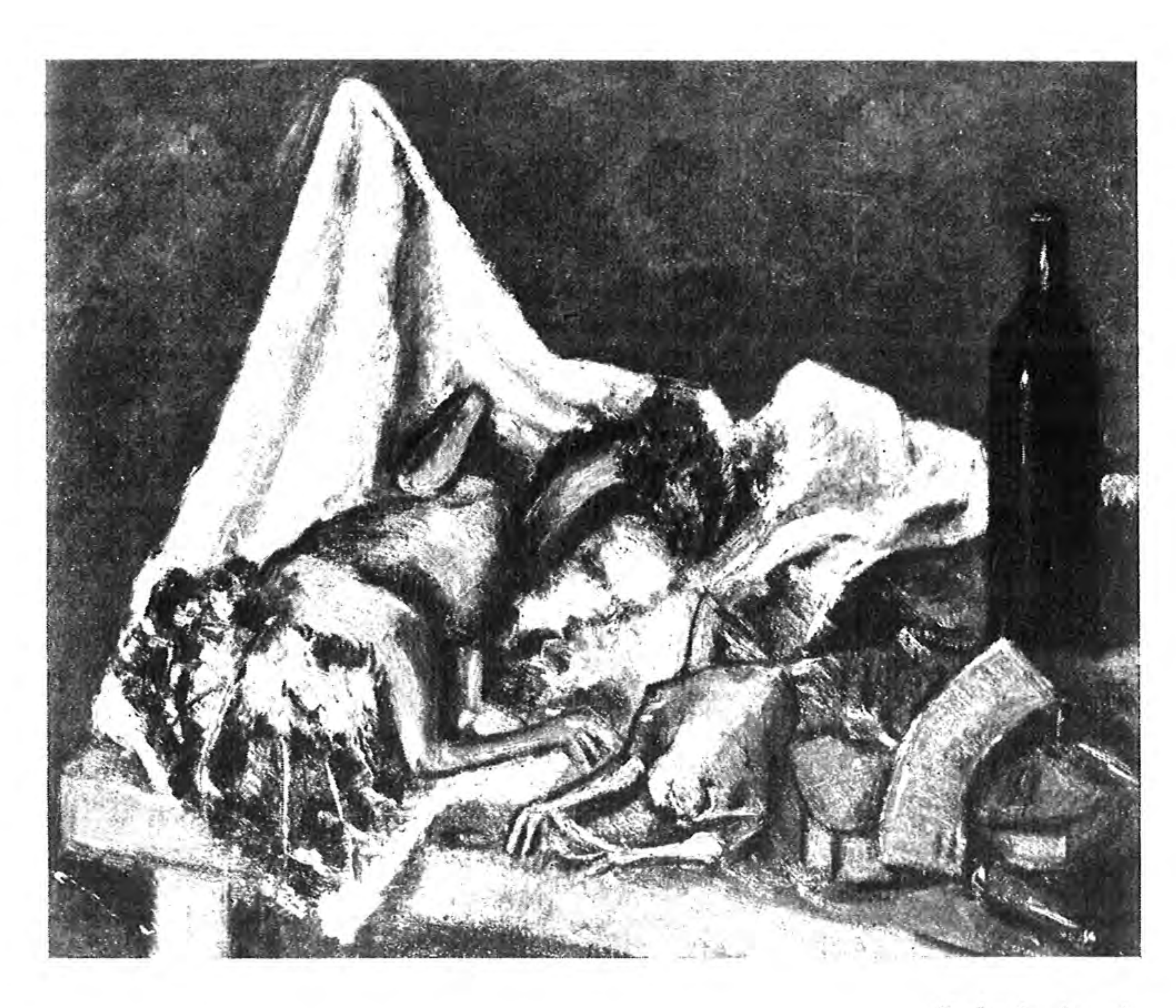


Figura (1953)



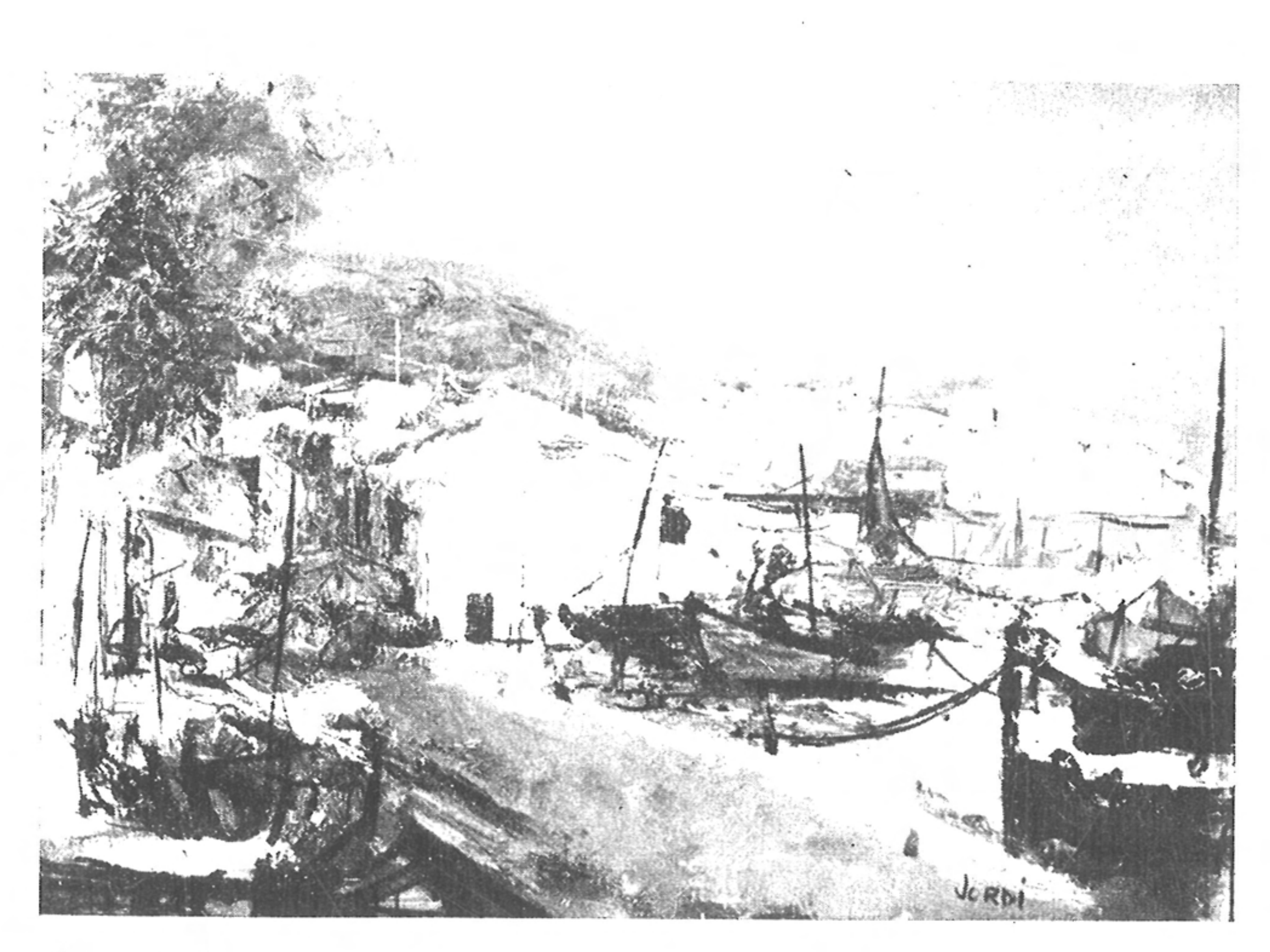
Pintura (1954)



Bodegón (1955)



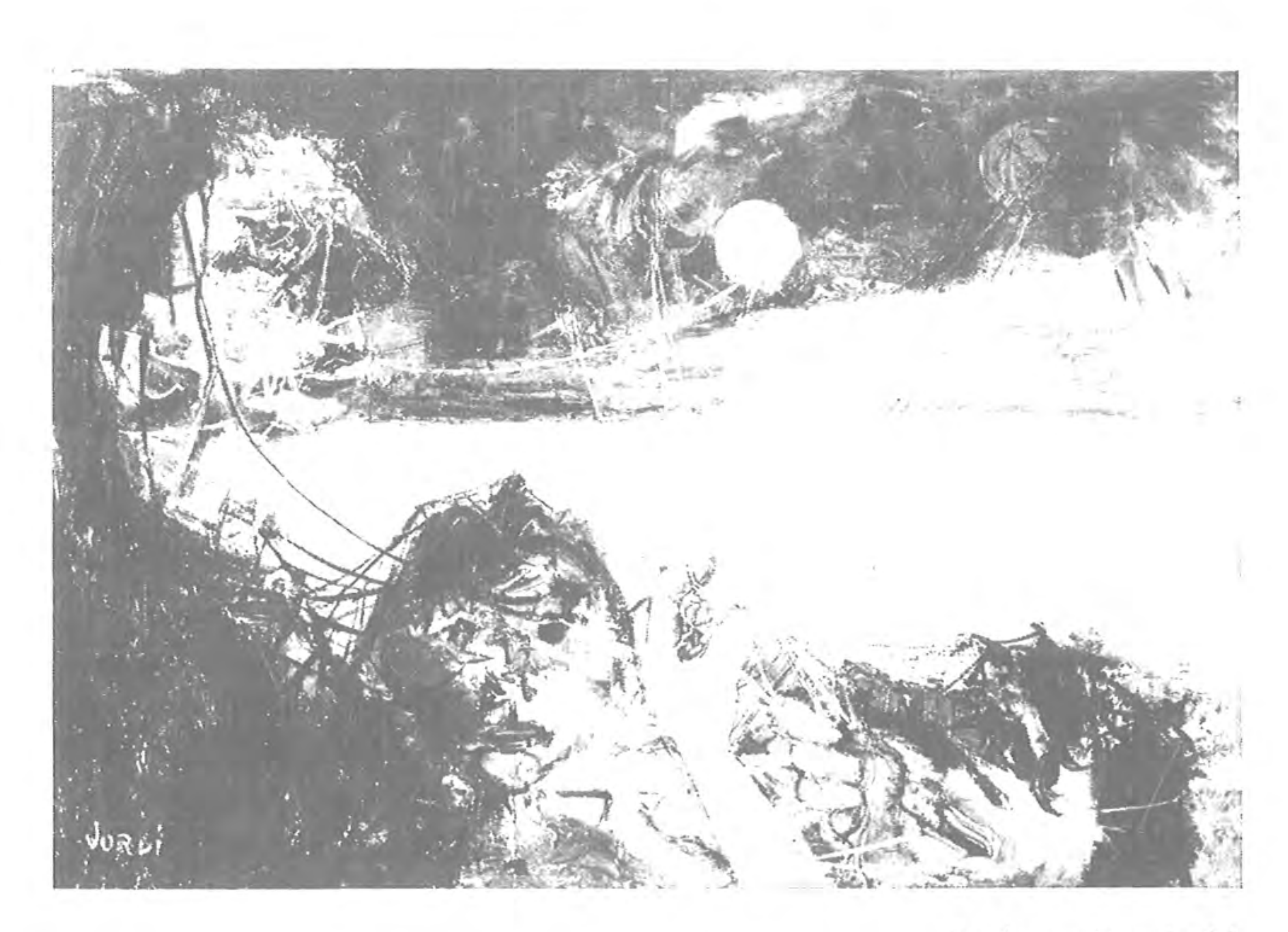
Mascarada (1959)



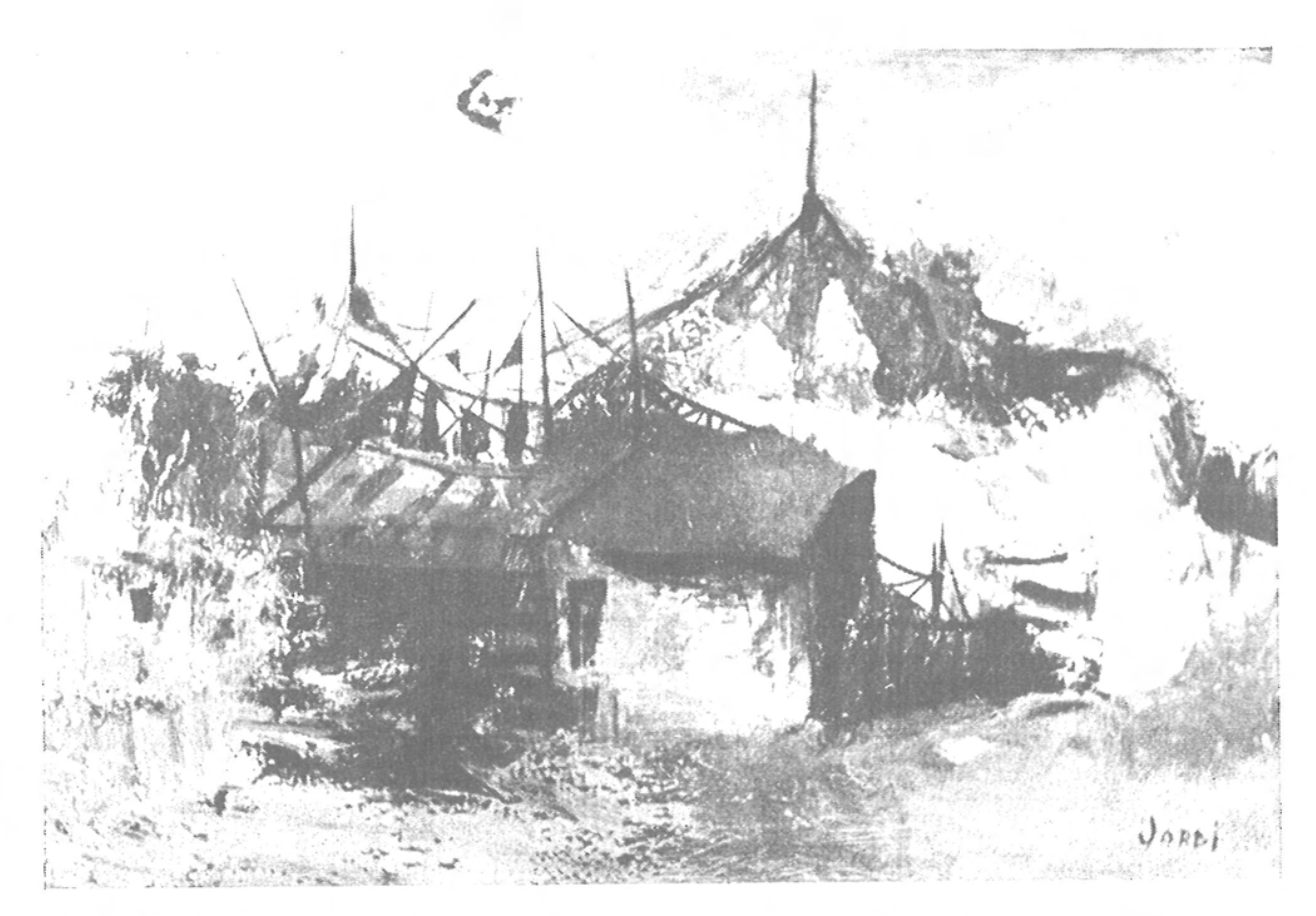
Barcas (1961)



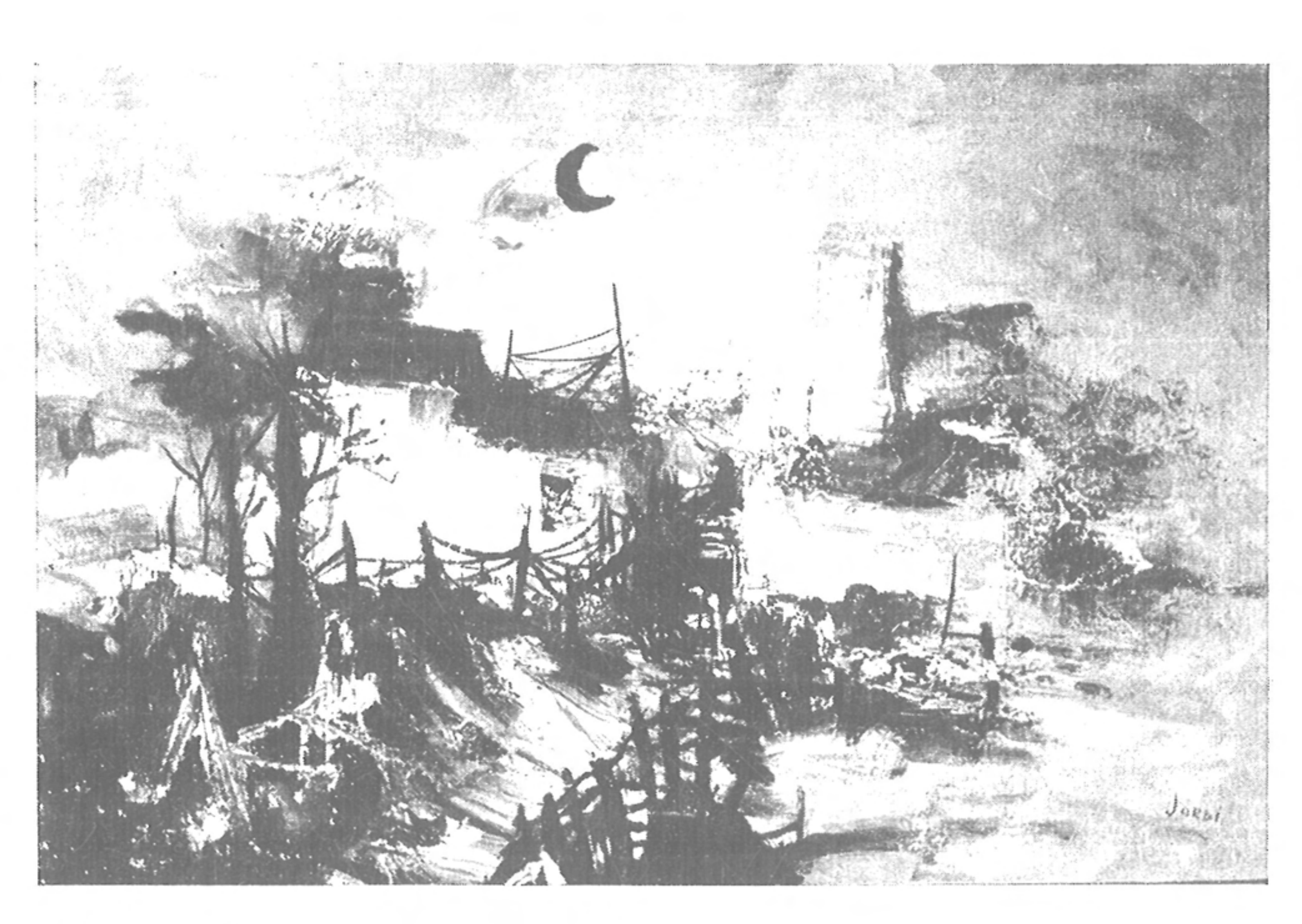
Barracas (1962)



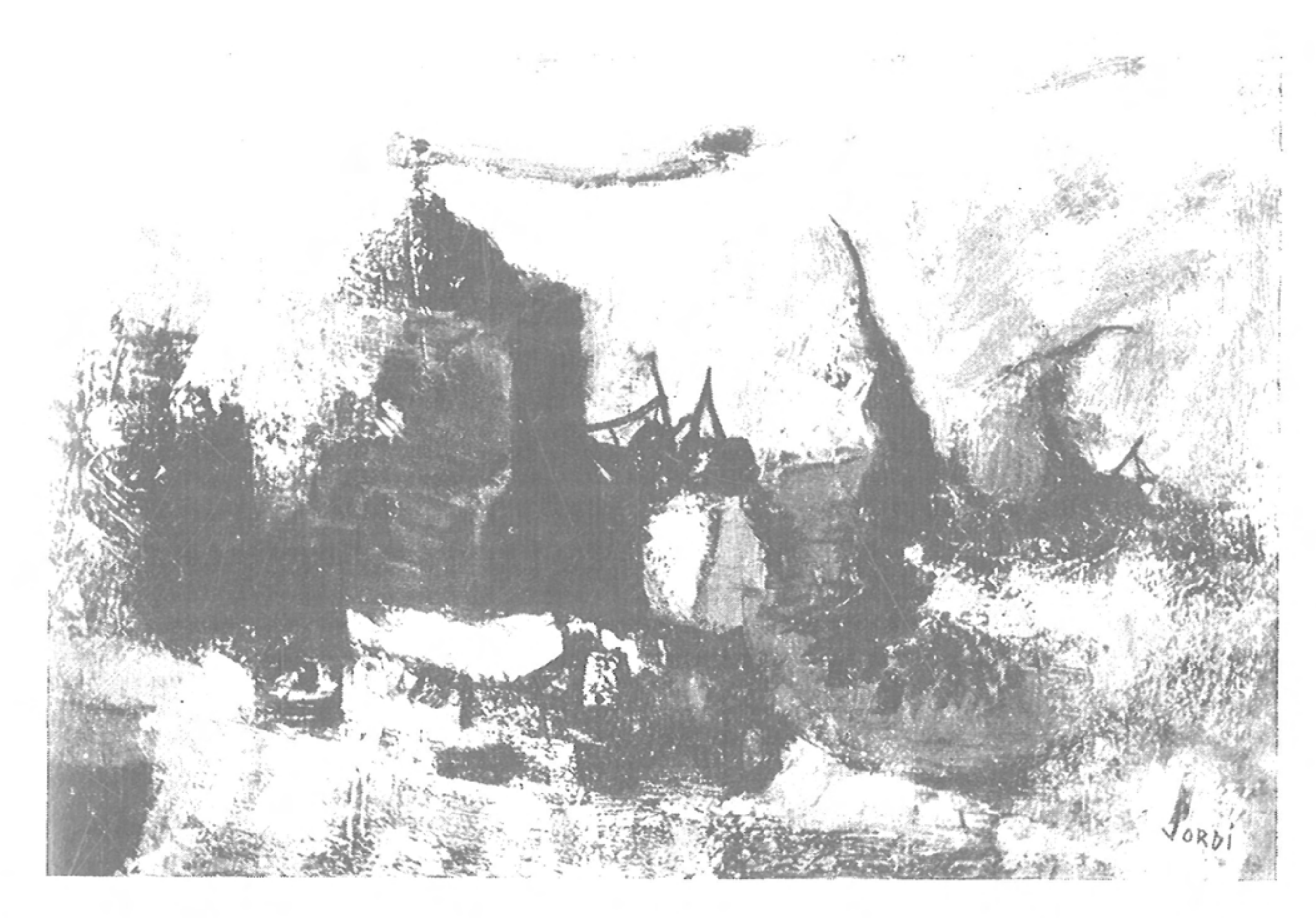
Bruja y niños (1964)



Feria (1966)



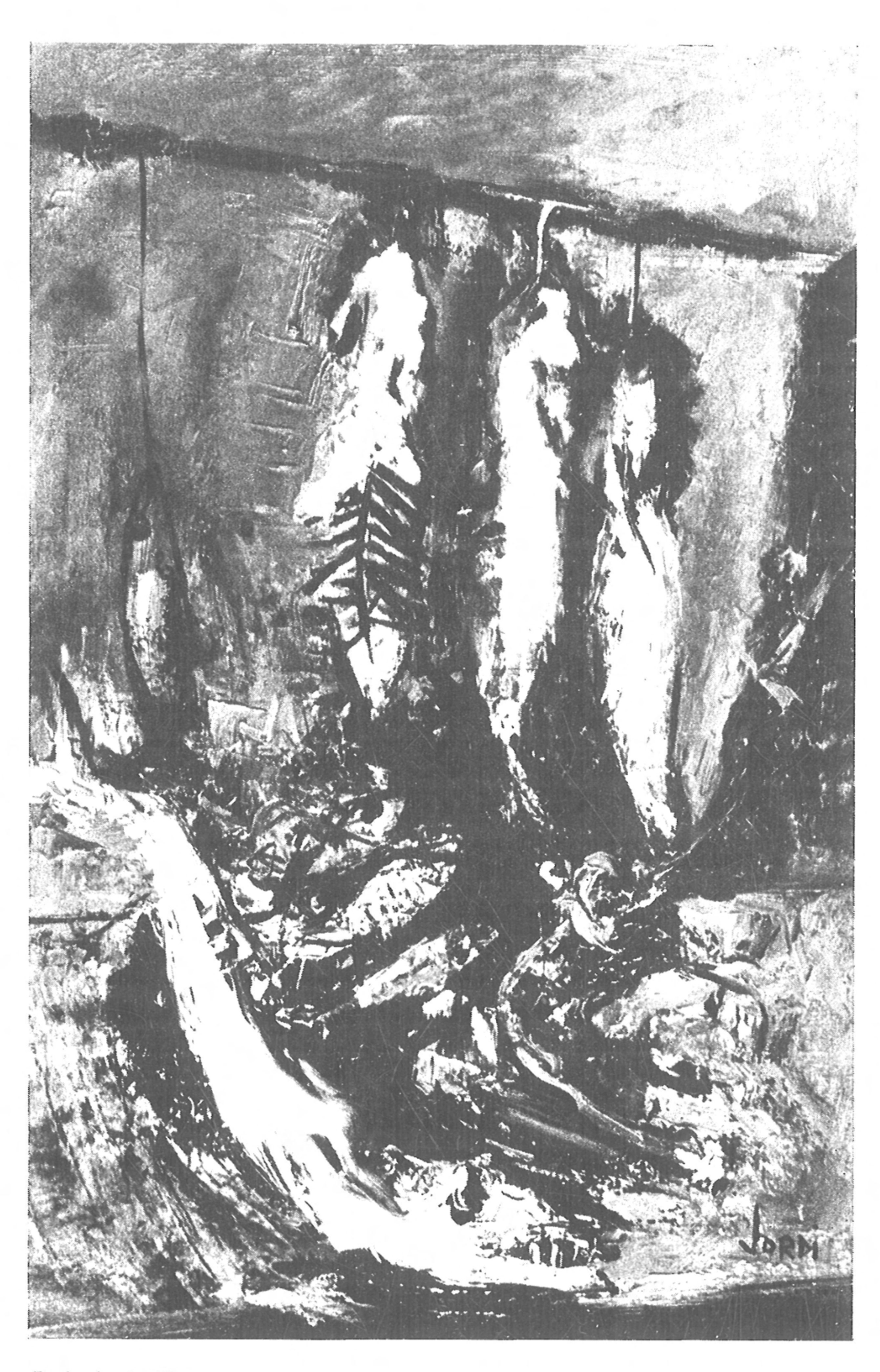
Paisaje (1967)



Molinillo de café (1968)



Payasos (1968)



Bodegón (1968)

de su máxima madurez existencial y artística— quedan para ulterior compulsa de quien deba y pueda. Vamos a estudiar brevemente los tres períodos por que hasta ahora ha pasado la pintura de Jordi.

PRIMERA ETAPA: 1941-1948

Hay un cuadro muy significativo de esta primera etapa de Jordi. Un cuadro con una declaración escueta y taxitiva del propio artista. Se trata de un paisaje fechado en 1948, y que en adelante, para su fácil identificación, titularemos «Paisaje 48». El pintor tenía veinticinco años. Una exposición individual avala ya su nombre. El cuadro —como luego se verá— fue pintado en los primeros meses del año. Poco después iría Jordi a París, con una beca del Gobierno francés. En la parte posterior del lienzo —un 20-F, tamaño universal— puede leerse, escrito, firmado y fechado por el propio pintor, lo siguiente: «Este cuadro lo pinté la Semana Santa de 1948, y con él cierro mi obra plástica partiendo del objeto para entrar en el terreno de lo abstracto.—Jordi, 48.» La declaración tiene suficiente importancia para que nos detengamos en ella.

La obra primeriza de Jordi milita en un expresionismo atenuado por la evocación lírica de la realidad, lo que él llama «el objeto». Lo germánico de su expresionismo vendrá poco después, cuando sienta el gusto de la línea sinuosa, en negro, como límite del color. Su primera exposición individual (1946) presenta unitariamente esas características, todavía apenas insinuadas. Es tiempo de búsqueda afanosa, de tanteo en la propia autenticidad. Lo indeciso de esa primera muestra se ordena y jerarquiza en la segunda exposición (1947): ha descubierto la abstracción a que se refiere en su inscripción dorsal del «Paisaje 48». Ya en 1947, sin embargo, ensaya su primer tanteo de pintura abstracta, y de esta fecha es su lienzo «Composición abstracta», enlaces de volúmenes fuertemente coloreados, descompuestos mediante gruesos trazos en negro, ese mismo negro que poco después habrá de obsesionarle y que dominará casi por entero su paleta.

«Paisaje 48» representa el punto culminante de su evolución. Hay en él una marcada influencia de Cézanne y un regreso al cubismo. La gama es grave y profunda: azules intensos, verdes cenicientos, unos toques de siena, de bermellón oscurecido, opaco; el resto, grises de tonalidades plomizas, ampliamente matizadas, y una zonas de negro de humo. El diseño es rotundo, sin necesidad de acentuarlo con los trazos divisorios en negro que tanto emplearía poco después, en su abstracción recién inaugurada. El conjunto de «Paisaje 48» incorpora un estructuralismo geometrizante de vigorosos y bien organizados en-

laces formales y cromáticos. Probablemente «Paisaje 48» es una de las obras más significativas de la primera etapa de Jordi, y en él aparecen implícitas las constantes de su obra posterior, hasta bien avanzada la tercera etapa.

El período abstracto dura poco, y cierra esta primera época. Es una abstracción influida por el vitralismo germánico, última reminiscencia del gótico. «El espíritu de la noche», lienzo fechado en 1949, representa la culminación de esta tendencia, tras su primera toma de contacto con París y con todas sus perentorias solicitaciones. La ruptura inicial con cualquier clase de localismo escolástico aparece, pues, evidente en esa primera etapa de la obra de Jordi. Sus etapas posteriores confirmarán plenamente esas constantes tendenciales —no de escuela— que rigen la acusada personalidad de Jordi y la insobornable fidelidad a sí mismo, marginadas cualesquiera influencias magistrales tan lógicas y necesarias por otra parte.

SEGUNDA ETAPA: 1949-1954

La segunda etapa de la pintura de Jordi, sus siete años de París, está amplia y sabiamente explicada en el agudo ensayo crítico del tratadista francés Guy Dornand. Pero acaso me sean permitidas, al filo de esta indagación, algunas precisiones, obligadas para asegurar la unidad dialéctica del presente estudio.

Los años de París no rompen, antes acentúan, la maciza estructura íntima de la obra de Jordi, la enriquecen y la afirman. Fue, para él, una etapa muy fructífera. El París de los años 50 acusaba el primer síntoma de cansancio hacia una aceptación plena e indiscutida de la llamada pintura abstracta, a la que más legítimamente se debe denominar pintura no figurativa o informal. La ascensión meteórica de un joven pintor llamado Bernard Buffet, irrevocablemente vocado a una figuración lineal y esquemática, fue la encarnación de aquel primer síntoma. El tremendo respeto que merecía a figurativos y no figurativos la vejez activa y gloriosa de Rouault, el gran expresionista francés, que acababa de quemar, en su propio taller, más de mil obras suyas, en un ejemplo espartano de fidelidad a su propia autenticidad, hecho que produjo una oleada de pasmo en París y en el mundo entero, fue otro de los síntomas decisivos.

La actividad creadora y apasionada de Jordi, testigo directo de tales circunstancias, había de acusar el impacto. Se hallaba empeñado, sin embargo, en una experiencia inquisitiva y profunda de la abstracción, y no había de ceder al primer embate. Para Jordi la pintura, a la vez que un desborde existencial, es una ascesis. Necesita quemar por sí mismo todas las etapas conducentes a su propia autenticidad.

En esa segunda etapa de Jordi es fundamental la proyección de su obra en el futuro. Será ahora cuando descubra la esencialidad de la pintura, aquello que afirmó Pierre Reverdy cuando dijo de Picasso que «imaginaba del natural». La etapa de París ha permitido a Jordi incorporar a su pintura esa «imaginación», ese «imaginar» la realidad sin reproducirla: simplemente representándola. Volvió al punto de partida, que en su primera etapa había culminado en «Paisaje 48», síntesis de una intuición expresionista que iba de Cézanne al cubismo y presentía el período negro que enlazaría el final de la segunda etapa con el comienzo de la tercera, ya reintegrado a Barcelona y a su natalicia luminosidad mediterránea.

Tercera etapa: 1955-1968

Conocida es la anécdota de Apeles y Protógenes, contada por Plinio, que Apollinaire, el teórico del cubismo, reportó en ocasión memorable. Se sabe muy poco de la pintura griega clásica, y probablemente lo poco que se sabe es falso, incluso la anécdota inmortalizada por Plinio y puesta al día por Apollinaire. Pero su eventual falsedad no invalida su valor como pieza dialéctica, ni entonces ni ahora.

El divino Apeles—refiere Plinio—fue a la isla de Rodas para ver las obras de Protógenes, que vivía allí. Cuando llegó al taller, Protógenes no estaba. Una anciana sirvienta era guardiana, con celo de cancerbero, de una gran tabla, lista para ser pintada. En vez de dejar su nombre. Apeles se apoderó de la tabla y trazó en ella una línea tan sutil que no se podía imaginar nada mejor logrado. Al regresar Protógenes y ver el trazo, reconoció la mano prodigiosa de Apeles. Entonces dibujó a su vez, junto a la línea genial, otra todavía más tenue. Al día siguiente volvió Apeles, y tampoco encontró a su amigo. Hizo entonces una tercera línea, con tal sutileza que desesperó a Protógenes al contemplarla a su regreso. Esa tabla hubo de provocar durante mucho tiempo la admiración de los entendidos, como si en vez de figurar en su superficie tres líneas casi invisibles estuvieran representados todos los dioses del Olimpo.

Es probable que Plinio, al referir o inventar la anécdota, ironizase sobre la actualidad artística de la Grecia de Apeles. Lo sí cierto es que esa anécdota, intencionadamente resucita, ironiza sobre la actualidad artística del París de Apollinaire. También en este caso los entendidos veían a todos los dioses del Olimpo donde no había más que tres líneas apenas perceptibles. Ignoro si Jordi, en el París de 1954, bastante parecido al París de 1914 donde Apollinaire pontificaba, llegó a conocer la anécdota sutil y demoledora. Lo cierto es que su estancia

en un París donde también los genios jugaban al escondite, le curó para siempre —¿para siempre?— de sus experimentaciones abstractas.

Poco antes de abandonar París, y a su reintegración barcelonesa, recién estrenada la tercera etapa, Jordi milita en un expresionismo figurativo de ascéticas ordenaciones lineales y cromáticas, donde el negro imponía su primado. Ya la «Cabeza de mujer», de 1951, aparece como una oposición cerrada al lienzo de 1949, anteriormente citado, «El espíritu de la noche», donde subyace una larvada intención de regreso a la realidad, o por lo menos a una realidad imaginaria. Sus lienzos posteriores, «La plancha» (1952), «La modista» (1953) y «Descendimiento» (1955), afirman aquel regreso y amplían considerablemente el campo expresivo de la pintura de Jordi.

El ciclo preexpresionismo-abstracción-expresionismo queda cerrado. Ahora Jordi es dueño absoluto de su mundo plástico. Al entrar de nuevo en contacto con el Mediterráneo —principio y fin de una civilización, una cultura y un arte que son los suyos—, la luz, el color, las formas, recuperan su esencialidad categórica. La paleta se aclara. Los volúmenes, las masas, se sutilizan. Comienza en la pintura de Jordi el proceso de «suponer» la realidad sin negarla, pero —también— sin reproducirla. Ese proceso depurador —purificador— dura cinco años, en que sucesivamente las soluciones plásticas de Jordi se van afirmando mediante texturas heredadas del no figurativismo anterior, del expresionismo negro subsiguiente. Los paisajes suburbiales de 1956 y 1957, las composiciones barrocas de los dos años posteriores, acentúan esa complejidad textural y ese progresivo enriquecimiento cromático. Pero será a partir de 1961, fecha de un fulgurante «Cadaqués», pura realidad imaginada, cuando Jordi se lanza a «imaginar del natural». Todavía unos tanteos insistidos sobre temáticas y ambientes concretos, payasos, arlequines, capeas, bodegones, ricos en texturas y en gamas calientes. Sin embargo, el «Cadaqués» de 1961 tendría su réplica vigorosa, dentro de un concepto y de una factura definitivamente formulados, en el «Cadaqués» de 1965.

¡«Cuánta vanidad —reprochó en su tiempo Pascal— en la pintura que atrae la admiración por cosas de las cuales no admiramos los originales!» Esto es lo que sabe ahora Jordi. La vanidad reprochada por Pascal no será, en adelante, la suya. Su realismo no cejará en la imitación de originales que no admiramos, y que, por tanto, no es lícito intentar, vanamente, convertir en admirables. El artificio no es arte. Tampoco el artilugio, la artimaña. A partir de esas conclusiones, el realismo en la pintura de Jordi será un realismo estrictamente plástico, entre la veracidad y la imaginación, entre la figuración y la abstracción, un nuevo realismo del que ha evadido el «mimetismo de lo

real», inválido a efectos de comunicación expresiva, de testimonio veraz. Sus búsquedas precedentes no resultaron infructuosas. Su paso por las indagaciones abstractas no ha sido una veleidad, ni siquiera una protesta. Tampoco un camino para ir a ninguna parte. En Jordi, toda la experimentación precedente ha significado el camino que le conduciría a su propia autenticidad y, dentro de ella, a nuevos descubrimientos.

El ocultacionismo

La sublimación de la pintura es la «no pintura», como la sublimación del arte es el «no arte». Lo absoluto constituye cifra inasequible al hombre, sujeto a límites y a condicionamientos históricos. Lo absoluto en el arte es su propia integración a ese mismo absoluto, a ese trascender lo humano; por tanto, su negación. Ese presentimiento de la verdad absoluta, más tentadora al artista por oculta a la hombre, es la base de la creación artística y la esencialidad del arte.

Eso lo intuyó Jordi cuando ya había dominado todos los recursos plásticos necesarios a una interpretación válida de la realidad imaginada subjetivada. Estaba, pues, al borde mismo del abismo. La «no pintura» le atraía con el vértigo de una escalada hacia lo absoluto. Le parecía tener ese absoluto al alcance de la mano y, sin embargo, cada vez lo sentía más lejos, más inasequible. Indagó en el tiempo y en el espacio, en la materia, en las refracciones lumínicas. Dio pasos de ciego por la condición histórica del hombre, por sus límites y servidumbres. Fue entonces (1966) cuando descubrió algo que le llenaría de gozo: ya que no el «no arte», podía ser la «ruina del arte», su inserción en el tiempo, capaz de devorarlo todo, de purificarlo y justificarlo todo. He aquí la génesis del descubrimiento que haría reaparecer en la pintura de Jordi, siquiera de forma parcelaria y fugaz, los deleites secretos de la abstracción, una abstracción llevada a las últimas consecuencias. Jordi descubría la verdad oculta y tentadora del arte puro —del «no arte»— en el arte que el tiempo ha hecho desaparecer. Lo que falta de las pinturas murales del románico o de los retablos góticos, o de los mosaicos bizantinos, o de los sarcófagos egipcios, tras la devastación sufrida a través del tiempo, esas lagunas que dejan sin solución de continuidad las ordenaciones plásticas primitivas, esos desconchados de color neutro interferidos en el conjunto del cromatismo inicial, son, ni más ni menos, la «no pintura» buscada, la pintura pura.

Ha nacido el ocultacionismo, última búsqueda y último hallazgo —cronológicamente— de Jordi. Será un momento tan fugaz como importante en el conjunto de su obra madura, de su tercera, y por ahora también última, etapa. Una sola exposición ocultacionista, como

un paréntesis gozoso y rutilante en su producción normal, como un revulsivo contra la estatificación de las tendencias, que dejan de ser viables en cuanto son consuetudinarias. No otra cosa ha hecho y hace Picasso con su genio cambiante, pugnativo, dramático y fabuloso que llena toda una época, la nuestra.

Así ha definido Carlos Areán el ocultacionismo (1967): «Jordi añade ahora, en el mundo de la creación pictórica, la ocultación parcial de las realidades visibles y nos incita desde su mundo de intuiciones a que colaboremos estrechamente con él, no sólo para que intentemos sumergirnos en el misterio —en última instancia inasequible— del goce estético, sino también para que reinventemos desde nosotros mismos la realidad fenoménica, reflejo visible en este mundo de apariencias racionalizadas, del invisible, pero condicionante, último ser de las cosas.»

La filosofía kantiana podría considerarse la fuente reveladora del ocultacionismo de Jordi. Esa realidad oculta es la que está al término de toda realidad objetiva y contingente. El arte actual —y la receptividad de Jordi lo ha venido detectando con sorprendente lucidez a lo largo, a lo ancho y a lo hondo de su obra— es una consecuencia de las últimas postulaciones de Kant y de su *Crítica de la razón pura.* También la razón pura es la «no razón», como el arte puro es el «no arte» y la pintura pura es la «no pintura». Quien sabe esto más que nadie, hoy, es Picasso, el genio trágico de nuestra época, la época de los sueños ocultos y truncados, de la historia indecisa, de la lucha entre el tiempo y el espacio bajo la amenaza apocalíptica de la destrucción total.

Después

Después del ocultacionismo, tan rico en sugestiones y en inducciones, Jordi ha perseverado en su «imaginación del natural», en su cultivo —de culto, cultor, cultura—, en su búsqueda incesante de una realidad imaginada. Sus paisajes, sus composiciones, son estallidos de color, tras el cual se agazapan las formas. Los registros de su paleta son fulgurantes. A eso ha limitado, al fin, la anhelada conquista del infinito. Ha logrado, en suma, un infinito puramente plástico, el único infinito, a escala humana, que el hombre es capaz de imaginar, de las cavernas a Hirosima, de la horda a la destrucción total. Para Jordi la pintura sigue siendo una ascesis. Pese a sus orgías cromáticas, que son tímidas iluminaciones en la fiesta natalicia, auroral y mediterránea de su autenticidad.

Angel Marsá
Muntaner, 161, principal
Barcelona

Anterior Inicio Siguiente


JORDI

POR

GUY DORNAND

La segunda quincena del mes de marzo de 1951 vio aflorar a las paredes de las galerías parisienses, de los cafés de Montparnasse y de *Saint-Germain-des-Prés* un cartelito nuevo, como los que florecen dos veces al mes en cada uno de esos invernáculos de pinturas, que son con frecuencia las tiendas de los innumerables traficantes en arte. Ostentaba dos nombres aún desconocidos: «Buttigieg-Jordi», y en eso no se distinguía de muchos otros entre los centenares que tienen por objeto invitar a transeúntes, mirones y auténticos aficionados a trabar conocimiento con las obras de esos millares de seres a los cuales atrae París, cual un faro deslumbrante a las falenas frágiles... Millares, sí, bajo todas las latitudes, recluidos en la pedestre trivialidad de su villorrio provinciano, en el triste tedio de la Lorena o en el júbilo soleado del *Midi*, en las brumas escandinavas, el embeleso de la bahía de Río de Janeiro o la fiebre vana de un Nueva York en la era atómica. Ese par de nombres venían a inscribirse en una nomenclatura cosmopolita imposible de establecer, pero que, junto a su martirologio, comporta la lista de los galardonados; a menudo éstos se confunden entre sí, y de ahí que, uno ocultando al otro, la memoria sólo conserve los nombres, los apellidos, los seudónimos incorporados en lo sucesivo al patrimonio glorioso de la gran ciudad, elegida como la meca del arte universal por esos peregrinos apasionados venidos de todos los horizontes... Pissarro, Jongkind, Van Gogh, Sisley, Modigliani, Manolo, González, Kisling y tantos otros hoy día vivos y que con sus obras, con su prestigio, acrecientan el prestigio de París.

La suerte para Jordi y su compañero —la suerte es el sobrenombre que los demás dan con frecuencia a nuestra inteligencia o a nuestra destreza— fue el haber elegido para darse a conocer a los expertos y a los críticos parisienses la galería *Saint Placide*. Una galería fuera de serie, joven aún (sólo data de 1947), pero que, aconsejada por un joven artista de la más fina calidad, Jean Rumeau, se consagró de golpe a la pintura joven y que, por un milagro singular, puso en el cumplimiento de su misión un desinterés y una diligencia inusitados. Un solo hecho ilustra tal afirmación; a su fundador Agustín Rumeau se debe la creación del *Prix de la Critique*, que, de 1948 acá, se ha hecho

plenamente merecedor de ser calificado de *Prix Goncourt de la peinture*. Su *palmarés* —fruto de las deliberaciones trimestrales y de la selección final llevada a cabo por catorce de los críticos de arte más calificados— puede enorgullecerse a justo título de haber revelado al gran público, otorgándoles incluso un renombre mundial, a los dos «jóvenes» más célebres de ambos lados del Atlántico: Bernard Buffet y Bernard Lorjou (laureados el año 48) y sus inmediatos sucesores: Minaux, Pressmane, Mottet, Sarthou, etc. Trampolín en que ha tomado impulso el halagüeño éxito de muchos pintores de las nuevas generaciones, por cuanto los galardonados comparten cada año con dieciséis o diecisiete seleccionados el beneficio moral del premio, la galería *Saint Placide* asegura a sus expositores la visita atenta de la crítica. Arma de dos filos, huelga decirlo; temible para los mediocres, para los farsantes, para los descoloridos seguidores: así los fabricantes de abstracciones en serie tienen muy pocas probabilidades de verse elevados a la notoriedad por la mayoría de votos de unos críticos miembros de un jurado, que puede vanagloriarse de haberse conformado a menudo con lo que es justo y razonable, defendiendo y patrocinando las disciplinas permanentes de un humanismo cuyo realismo puede reflejar todas las sensibilidades y traducirse en muy diversas facturas.

¿Qué sabíamos de Jordi antes de la inauguración de su exposición? Lo confieso en nombre de unos y otros: nada. ¿Qué conocíamos entonces de él? Que, llegado a París en 1948, cediendo a instancias y con una beca del Instituto Francés de Barcelona, Jordi, catalán de veinticinco años de edad, hijo de un pintor y joyero enamorado de su arte y amante de formas raras y preciosas, había, en su Cataluña natal, seguido el camino normal de todo adolescente guiado y conducido por una firme vocación: liceo, bachillerato universitario, Escuela de Bellas Artes, academias libres, prolongadas visitas a los museos, lecturas... Primera exposición en la *Sala Pictoria,* de Barcelona, el año 1946... En 1948, primera participación en el *Salón de Octubre*... y segunda exposición en *Galerías Pictoria,* de Barcelona.

Lo que Jordi en esa primavera de 1951 iba a pedir a los aficionados parisienses era, en suma, su «investidura»... La obtuvo de golpe como lo atestiguan estos fragmentos extraídos de los artículos publicados con motivo de su exposición en la galería *Saint Placide:* «Su talento no es ya una promesa, sino una realidad», escribió Georges Boudaille en *Arts*. Maximilien Gauthier, prestigioso tratadista de arte, lo situaba «entre los mejores jóvenes coloristas españoles» *(Nouvelles Littéraires)*. En *Climats,* en *Le Provençal,* un conocido hispanista, el poeta y crítico A. de Falgairolles lo ensalzaba por haber conseguido reflejar con tanta exactitud el alma de «la grave Cataluña que experimenta una ale-

gría metafísica al abordar su tragedia de subsistir en una adaptación al trastorno general». Lo felicitaba por «cantar la España del dolor moderno». En la edición parisiense del *Daily Mail,* el competente crítico inglés Barnlett Conlan proclamaba su «sentido de la pujanza y de la grandeza». Y, en *Libération,* el firmante de estas líneas consideraba a Jordi y a su compañero como «dos pintores dotados de un temperamento de franca excepción».

Desde aquel momento, Jordi entró en la arena donde se desarrolla —«sangre y sol» siempre apasionante— la corrida a menudo patética de la vida de los artistas, con todo lo que ella comporta de obstáculos, de lucha tenaz y obstinada, de meditación, de ensayos inquietos, de peligrosos triunfos. Que Jordi fuera admitido como un pintor auténtico, las etapas de su carrera no permiten ponerlo en duda. El mismo año 1951 ve sus lienzos figurar en la galería *Art Pictural* entre los de una notable selección de pintores españoles; luego en el *IV Salón de Jeunes Peintres.* En 1952 el nombre de Jordi se halla inscrito en el catálogo del *V Salón des Jeunes Peintres,* de París; en el del *Salón de los Once,* de Madrid; en el de una selección de pintura francesa en La Haya; en el *Salón de Octubre,* de Barcelona. En 1953 expone en la galería *Cimaise,* en la muy interesante Exposición de la Embajada de España, en el *VI Salón des Jeunes Peintres,* en París, y, en Barcelona, son el *Salón de Octubre* y luego la Exposición Municipal los certámenes que continúan apreciando su talento a la consideración de los expertos.

La prueba temible que representaba la reciente exposición de Jordi, en esta primavera de 1956 (de nuevo en la galería *Saint Placide),* ha tenido para él un feliz resultado con la plena confirmación de unos dones puestos en evidencia con anterioridad y con los elogios que le han sido prodigados. Otras críticas se han unido a las precedentes para justipreciar juntas la sincera gravedad del clima de los cuadros de este artista. Cada uno de ellos patentiza claramente su afán de búsqueda, el vínculo indestructible de la verdad plástica con la verdad de lo real. Paisaje, figura, naturaleza muerta, todo sirve a Jordi para afirmar rotundamente su aversión a las teorías, a las tendencias que propugnan un cerebralismo artificial desprovisto de todo sentido de lo humano.

Al comentar un día sus propias telas, el artista declara: «Creo que mi pintura es humana, porque no es producto de laboratorio, porque, a través de ella me expreso a mí mismo: mi pintura trae su origen de la realidad, pero, aun siendo realista, no es nunca objetiva».

Jordi ha dado en el clavo. Hay que felicitarle por acertar plenamente en lo que dice. Hay que congratularse de ver cómo un pintor

que en España, durante algunos años se aventuró en la abstracción, vuelve firmemente, deliberadamente, a las concepciones plásticas que han engendrado las obras maestras —tan diversas— de las escuelas clásicas. Lejos de echarle en cara las investigaciones que, antes de su ida a París, le revelaron muy pronto, las trivialidades impersonales de unas lucubraciones abstractas que desenlazaron los vínculos que ataban al artista a su tierra, a su nación, a su herencia, le elogiaré incondicionalmente el hecho de mostrarse tal como él es en realidad: Jordi, catalán, tal como en lo más hondo de su ánimo le formaron sus orígenes, su cultura, sus más vehementes admiraciones (El Greco, Goya, Rembrandt), su lengua madre, la sangre cálida que bulle en las sardanas, el ardiente sol de su comarca. Es indiscutible que contemplar los lienzos de Jordi equivale a encontrarse con España, mejor sería decir con Cataluña, equivale a topar con una visión típicamente española, rebosante de un dinamismo contenido, creadora de un emotivo equilibrio entre realidad exterior y sentimiento interior. De su veracidad espontánea nace una grandeza sencilla por obra y gracia de un dibujo robusto y de una paleta millonaria en gamas de tonos sombríos, negros munificentes, violetas ardientes, verdes profundos, ocres y pardos fragantes a pan dorado.

Arte sonoro y grave el de Jordi, donde la predilección por lo humano va de pareja, en los juegos del claroscuro, con el amor a la luz. Arte, por tanto, perfectamente digno de adscribirse a la auténtica estirpe de los artistas que, antaño, convirtieron a Cataluña en una tierra elegida de las artes, y cuya expresión me conmueve particularmente, puesto que, por un favor de mi destino, puedo desde mi Provenza natal, rendir a Jordi el cordial homenaje de mi profunda estima, con las mismísimas palabras de *Coupo Santo* que dirigía a Verdaguer, a Pi y Margall, nuestro Frédéric Mistral: «Per la glori dou terraire —Vautre enfin que sias counser— Catalan, de lieun, ô fraire! —Coummunien toutis enser!...»

(Traducido del francés por Sebastián Gasch.)

GUY DORNAND

Í T A C A

POR

FRANCISCA AGUIRRE

«En una recreación que yo estuviese obligado a efectuar, Ítaca ostentaría la soledad de una ciudad inmensa, epiléptica de neón; la espera de Penélope sería más perentoria que sumisa, pero igualmente irreversible y amenazadora; Ulises, con musculatura de intelectual, no hallaría la plenitud ni en Ítaca ni en sus viajes; al regreso de Ulises, Penélope comprendería que todo su nauseabundo privilegio consiste en la labor de envejecer junto a un Ulises extenuado antes ya de partir de Ítaca, y más extenuado después de regresar a Ítaca: en consecuencia, seguiría tejiendo y destejiendo, aunque con una sola mano. No obstante la existencia del *strip-tease,* la cibernética y los ovni, Penélope y Nausicaa no se conocerían jamás: ¿para qué?»

F. GRANDE

EL VIENTO EN ÍTACA

Sentada ante su bastidor, ella fue dueña
del lentamente desastroso Imperio de los días.
Sus manos la pesada tarea asumieron
y una constancia más fuerte que el cansancio
junto a ella se sentó.

(Frente a la terquedad de sus dedos fabriles
el mar fue entonces sólo una gota mensurable
y el horizonte un mirador en torno a Ítaca.)

Un viento de regreso silbó una madrugada:
despertar fue asomarse a un campo de ballata asolado.
La luz fue descubriendo la figura sentada
que acariciaba compasivamente la tela dactilar,
su patrimonio de trabajo y de horas,
sus madejas de canas.
(Una costumbre de quietud
y una tristeza como un perro a sus pies
la rodearon de silencio.)

Lejos resonaba la voz, la voz de Ulises.
Frente a su bastidor, desesperadamente,
ella intentaba recordar un nombre,
sólo un nombre:
el que gritaba Ulises por las calles de Ítaca.

PENÉLOPE PENSANDO EN LA MUJER DE LOT

Me he quedado parada
a mitad del pasillo
y he vuelto los ojos hacia atrás,
hacia mis tiernas construcciones,
a mis primeras tentativas,
esas que amarraba a mi vida
como los lazos a mis trenzas.
He contemplado detenidamente,
sin apasionamiento
aunque con algo de nostalgia,
los ansiosos esfuerzos
de estos treinta y seis años míos.
Me he aproximado a todo ello
con la insistencia de un miope.
Me he detenido largamente
en felices sucesos,
en tardes prodigiosas,
en el sexo y sus galas nocturnas.
Y he visto, con asombro y espanto,
este andamiaje de segundos
borrándose bajo un acuoso salitre,
y he luchado desesperadamente
contra esa solidez de sal y lágrima
que poco a poco me va inmovilizando.

NOVIEMBRE

Si lo que un día fuimos ya no existe,
si es mentira que un pecho salvaguarde,
si después descubrimos que es tan sólo
volcán en que se quema hasta la misma llama,

si advertimos con ira que la vida
nos asesina con su lóbrego aliento
y recorre después nuestro cadáver
con deslumbrante presunción,
si comprobamos esta angustiosa realidad:
guadañas hay donde hubo besos reales,
crisantemos mezclados con las sílabas,
anticipada muerte, estafa,
¿por qué no desprender el suave velo
y dejarnos al aire toda la mortandad?
Quizá arrancaríamos también la vida usada
y empezaríamos a vivir como auténticos muertos.

LA ESPERA

Lo mejor que podemos hacer es no asustarnos.
Ya sé que no resulta fácil atenazar el miedo.
Pero también el miedo une. Es cuestión de saberlo
y no menospreciar esa sabiduría.

Calma, mucha calma,
en medio del terror también se puede tener calma,
casi diría que es imprescindible.
Moverse con cuidado, calcular bien los movimientos:
un paso en falso puede significar la destrucción.

Miedo, naturalmente. Mucho miedo:
nadie quiere desintegrarse.
Pero también el miedo integra. No olvidarlo.
Por descontado: esa tarea no resulta alegre,
pero en casos como el presente
lo más seguro es ver los hechos con realismo.
Nada ayuda tanto como la realidad.

Lo mejor que podemos hacer
es mirar con afecto a la consolación;
cuando se tiene miedo los consuelos no se desprecian.
Cualquiera se puede morir,
pero morir a solas es más largo.

Y si el miedo sigue creciendo,
apoyar una espalda contra otra. Alivia.
Infunde cierta seguridad
mientras dura la espera, Telémaco, hijo mío.

FIESTA

Cae el domingo sobre mí,
cae
con esta lentitud de las cosas finales,
también con esa descomposición
de las cosas sin causa,
de lo que vive sin objeto,
de lo que empieza en algo que se cierra;
cae
como una lluvia fina
desde un cielo sin nubes:
llueve el domingo para nadie,
como un suceso desmentido,
como un cadáver que tuviera fiebre;
cae,
y también caigo yo,
y cae tal vez el mundo,
y todo cae hacia no sé qué sitio,
y como un río va cayendo,
o simplemente como un domingo cae,
como un número abandonado
que perdió su sentido
cuando abrimos la mano
para que la hoja blanca
resbalara de nuestra palma hacia la tierra.

LA LIBERTAD

Una pequeña vida dentro del mundo,
una pequeña parte de otras vidas,
una porción exigua de fragmentos,
un manojo de vagas procedencias,
una pequeña duda frente a tantas
seguridades angustiosas,
una pequeña vida, un torbellino
de desgarrones acorralados,
una epidemia de vacilaciones,
una historia infantil llena de sangre,
un haz de intentos destruidos,
un tiempo amanecido antes de tiempo,

y un resultado, siempre un resultado,
y alguien que llora y se rebela,
alguien que no recuerda en qué momento
se quedó muerto para siempre.

PROPIETARIOS

Porque no poseemos nada,
ni siquiera la vaga sombra de futuro
que a nuestra infancia responsable pervertía.
Porque no somos dueños de nada,
ni aun del propio dolor
que con asombro hemos mirado tantas veces.
Porque, sin duda, tener no es lo nuestro,
y sí soñar desesperadamente
que todo lo tenemos al borde de la mano,
de esta tozuda mano que nos nombra
con más rigor que un apellido.

Dueños de desearlo todo: qué tristeza.
Dueños del miedo, el polvo, el humo, el viento.

LAS CERTIDUMBRES

Cuando medito a solas
en la costumbre que ya tengo
de dormir a tu lado,
de entregarme a esa cosa
misteriosa y equívoca
que llamamos dormir
mientras tú permaneces
alerta entre tus canas,
preguntas y raíces

pienso que es todo un síntoma
éste de mi abandono
en la alta madrugada:
hubo un tiempo en que estaba
dispuesta a resistir

y buscaba respuestas
a todas tus preguntas
(recuerdo que pensaba
que mi mejor respuesta
estaba en no dormir).
Cuando sentimos mucho
es muy fácil llegar
a algunas certidumbres.
Se piensa en prescindir
hasta del propio aliento:
casi estamos seguros
de que con eso basta.

No basta, desde luego.
Tuvimos que alejar
aquellas certidumbres
y aportar otras nuevas
menos brillantes, más humildes.
Y pasado algún tiempo
también aquéllas resultaron falsas.
Me quedé entonces
a solas en la noche,
al lado tuyo, mas como una sombra.
Viuda de certidumbres
y comprendiendo que
lo único posible
es ir muriendo junto a ti
en una cama o en cualquier lugar,
y aceptando mi sueño y tu vigilia
como el aprendizaje
de un hondo prescindir
que alguna vez será definitivo.

DESCUBRIMIENTO

... así he vivido yo, con una vaga
prudencia de caballo de cartón en el baño...

LUIS ROSALES

Lo había leído tantas veces
que parecía que no estaba escrito,
que ya no era de nadie
sino del propio reino del poema.

Durante algunos años
yo leía ese verso
con el mismo estupor que siente un ciego
ante el calor solar.
Durante algunos años.

Y esta tarde,
mientras iba ordenando mis derrotas,
lo he repetido en alta voz,
y el verso y yo,
muy juntos,
nos lo hemos dicho todo,
y hemos ido a mirar
los restos de cartón mojado,
y hemos mirado atentamente
el uno por el otro
lo que quedaba del ingenuo animal.

CAUSAS

A Jacqueline Imbert.

Y todo son
causas perdidas.
Las adorables
causas
pequeñitas.
Los instantes aquellos
que causaron
una breve
alegría.
Las causas
pobres,
las pobrísimas causas
de una vida.
Perdidas.
Extraviadas.
Huidas
a no sé dónde,
aquellas
dulces
causas
con quien tanto quería.

EL OBJETO

Un día fui a buscarlo. Y ya no estaba.
Lo busqué, inútilmente, por los sitios
en donde yo sabía que podría encontrarlo.
Y no estaba.
Pensé que no se había marchado:
pensé que se lo habían llevado.
Y preguntando pasé mucho tiempo.
Nadie respondió. Nadie.
Y un día comprobé que estaba aquí de nuevo.
Lo habían vuelto a traer.
Aunque en el tiempo de su ausencia
se había modificado en algo:
era como yo recordaba, pero también distinto.
Me pregunté a quién pertenecía.
Mientras yo no lo tuve pensaba que era mío.
Ahora,
alguien seguramente preguntaba,
como yo en otro tiempo.
Alguien buscaba inútilmente
quejándose de un robo semejante a mi robo.
Tardaríamos mucho en comprender
que nadie nos daría una respuesta.

Penélope y Nausicaa
seguirían tejiendo y destejiendo.

EL EXTRAÑO

(Hay un extraño que visita mi hogar.
Viene a las mismas horas en que él solía venir.
Habla un parecido lenguaje, aunque con acento distinto.
No sé de dónde viene, cuánto tiempo piensa quedarse.
Me trata con afecto y a veces con ligero cansancio.
Le preocupan mis cosas —sabe mucho de mí.
Pienso que debe ser amigo suyo,
pero sin duda es un amigo desleal:
presiento que lo odia.

A mí me asusta todo esto.
No sé cómo lo he de tratar,
cómo habré de decirle que no es esta su casa.
No quisiera llegar a ofenderlo:
hay demasiado parecido en él con el otro, que amo.
—Y cuando está callado hasta yo misma los confundo.

Estoy muy asustada:
tengo miedo a que se quede para siempre.
Porque si éste se queda
yo sé que nunca más volverá el otro.)

LA CULPA

... presiento que lo odia.

Hay demasiada ingratitud en ti
para ti mismo, y ella es la que desboca
los caballos de tu desolación
en dirección a todos tus barrancos.
Hay demasiada ingratitud en ti
hacia las alegrías que tú mismo supiste construir,
acaso por descuido, mas que fueron totales
y sólo a ti deudoras. Permíteme decirte
que también anda por tu corazón
la vocación de la alegría
tan sólo interceptada
por la opresión de que pueda ser breve.
En cuanto a la felicidad, ¿quién la merece y dónde habita?
Tú te dedicas toda ingratitud,
eres avaro. En ocasiones
se diría que te ignoras totalmente,
y es entonces cuando tememos por ti los que te amamos.
Compadécete un poco de nosotros
y mírate a ti mismo con generosidad.

DESHORA

No supimos a tiempo algunas cosas
y siempre es malo ser analfabeto:
lo que se ignora no puede olvidarse.

Me golpea lo equívoco que es todo,
este tiempo perplejo de deshora.

Alcanzamos un día el alfabeto,
la clave de una vida que ya es otra,
y comprendemos que saber no basta,
que hemos llegado con algún retraso,
que nuestro abecedario ya no sirve,
que todas sus palabras han muerto.

DRAGO

Ahora que estoy tan sola como el mundo
porque la noche llega de pronto
y no podemos saber cuándo acaba,
ahora que el mar hasta mi casa llega
con su clamor de muerte poderosa
y su aroma desatada de vida,
en este viejo instante de fatiga
que desnuda las cosas y las rompe
como me ha roto a mí

voy a soltarme el llanto,
a ocultarme con las manos los ojos,
a decirme que todo importa,
hasta el oscuro clamor que no cesa,
hasta la herida que no se restaña,
hasta el amor, la impotencia y el odio.

Ahora que estoy tan sola
que necesito de todo lo que vive y no responde,
ahora que la vida me llega
como un eco de algo muy importante que no logro entender,
voy a mirarme el corazón,
a consentir su muerte migratoria,
su respeto hacia todo lo que vive,
y a sonreír con él, tal vez sin causa,
ante este hermoso árbol
que misterioso crece
justificando inútilmente al mundo.

PENÉLOPE DESTEJE

Siempre hay adolescencia y nada en el atardecer.
Cuando el suave recodo de la tarde
insinúa su curva desolada
algo también en nosotros se inclina.
Muy pocas cosas conocemos entonces,
ninguna posesión nos acompaña,
ninguna posesión nos ultraja tampoco.
Hay un lento desastre en estas horas
que parecen las únicas del día,
las que nos dejan en el viejo límite,
las que no pueden entregarnos nada,
a las que no pedimos nada.
Hay un desastre tierno y descompuesto
en las últimas horas de este día
que ha pasado lo mismo que los otros,
e igual que ellos ha alcanzado
esa hermosura ardiente que posee
todo lo que se asoma hacia la nada.
Inclinada sobre el hueco de mi ventana
veo cómo resbala todo un tiempo;
la tarde ha embalsamado suavemente
el bullicioso suceder de la calle,
se va agotando el cielo poco a poco
y un estallido de paciencia
envuelve al mundo en suaves abrazos de ceniza.
Mientras la noche se abre en las esquinas
cuaja la luna unas flores extrañas.

EL MURO

... cuando se tiene miedo
los consuelos no se desprecian.

(A Elda, Santiago, Manolo, Bea, José María, Charo, Eladio y Rafael.)

Pensó: qué espantoso vacío,
un desierto es la tierra;
si ahora echara a correr
podría salirme de ella totalmente.

Miraba alrededor
y miraba también dentro de sí
y no encontraba nada:
ni el más pequeño promontorio.
Comprendió que iba a ser muy fácil,
se trataba sencillamente de correr,
y en ella había, sin duda,
una necesidad de correr sin descanso.

Meditaba, aturdida:
tal vez llegue a algún sitio
o puede que por fin salga de todos.

Ingenuamente tomó una decisión.

Y de pronto vio el muro.

Se alzaba ante ella a poca distancia;
lo contempló con estupor;
no era muy grande y, sin embargo, parecía rodearla;
más aún: parecía abrazarla.
Giró vertiginosamente la cabeza
mientras algo muy antiguo dentro de ella golpeaba
con un sonido hermoso.
Y muy despacio se sentó en el suelo
y comenzó a llorar con gratitud
aceptando con humildad los pañuelos
y las voces que amorosamente la protegían.

PAISAJES DE PAPEL. PENÉLOPE PERSIGUIENDO SU ORIGEN

Aquella infancia fue más bien triste.
Ser niño en el cuarenta y dos parecía imposible.
Nuestra niñez era una mezcla de comprensión y aburrimiento.
Eramos serios y aburridos.
Recuerdo aquellas tardes; eran como el mundo era entonces:
sin resquicios y tristes.
Veo a mis pocos años observar con denuedo,
tras el cristal opaco, la calle larga y gris;
el sol estaba lejos y era lo único barato,
lo único que traía alegría sin pedirnos nada.

Veo mi niña, adulta y consecuente
como un programa bien trazado:
crecer, crecer muy pronto, darse prisa
—ser niño era una carga demasiado pesada
para nosotros y para los grandes.
Sólo en verano el mundo parecía asequible,
el buen tiempo nos acercaba
a corros y carreras por las calles:
durante tres o cuatro meses saltar era la vida.
Lo gris volvía siempre muy pronto.

Un día amanecimos quietas, crecidas,
llenas de miedo, de presente.
Buscábamos palabras en el diccionario
con el afán de comprenderlo todo:
necesitábamos hacer lenguaje.
Algunos nos miraron con asombro,
decían que éramos inteligentes.
Nosotras, durante los dolientes domingos
dibujábamos inseguros paisajes.
Durante mucho tiempo esas fueron todas mis excursiones.
Salir a un campo que no fuera pintado
suponía gastar unos zapatos (¡oh dioses!).
Salir, salir, ese era el sueño,
abolir a las trenzas, inaugurar a la barra de labios:
¡mi reino por un trabajo!

¿Cómo rendir ahora un homenaje a aquellos días?
¿Cómo añorarlos sin desconfianza?
Se arrugaron, igual que los paisajes de papel,
mientras crecíamos hacia este desconsuelo que hoy nos puebla.
Mientras nadábamos con la mirada puesta en Ítaca.

FRANCISCA AGUIRRE
Alenza, 8
MADRID

RAFAEL ALTAMIRA COMO CRITICO LITERARIO

POR

JOSE MARIA MARTINEZ CACHERO

Tratar de Rafael Altamira como crítico literario inmediato no es referirse a uno de los aspectos más notorios de su abundante actividad intelectual (1), pero tampoco supone dedicar el tiempo a cosa sin mayor importancia. En diarios madrileños como *La Justicia* y *El Libe-*

---

(1) Rafael Altamira y Crevea nació en Alicante el 10 de febrero de 1866. Se licenció en Derecho civil y canónico por la Universidad de Valencia en 1886. Pasó después a Madrid, donde se doctoró e hizo amistad con F. Giner de los Ríos. Obtuvo por oposición el puesto de secretario del Museo Pedagógico (Madrid), y en 1897, también por oposición, la cátedra de «Historia del Derecho español» en la Universidad de Oviedo. Era el momento áureo de ésta, y Altamira, compañero en su claustro de Leopoldo Alas, Buylla, Canella, Posada, Sela, Aramburu, ayudó eficazmente a tal esplendor («¡qué Universidad—microscópica, sí, señor, pero Universidad—están ustedes haciendo poco a poco!», exclamaba Giner en carta a Alas). Fue precisamente el discurso leído por Altamira en la apertura del año académico 1898-1899, acerca de la misión que incumbía a la Universidad en las graves horas que por entonces atravesaba España, lo que motivó la obra de *Extensión Universitaria,* tan ejemplarmente cumplida por la escuela ovetense, con la ayuda de otras entidades y personas, a lo largo de varios cursos; era necesario salir, comunicarse, y—pensaba Rafael Altamira—«¡cuánto prestigio no ganaría con esto la Universidad, mezclada directamente a lo más positivo de la vida social moderna, en vez de encastillarse en su recinto académico, que la indiferencia de los demás, causada por la incomunicación, aísla cada día más y con mayor daño para todos! La extensión universitaria no sólo destruiría esa indiferencia, sino que propagaría rápidamente el amor al estudio, mostrando prácticamente su utilidad ligada a los más esenciales intereses de la vida y contribuyendo a desvanecer muchos prejuicios, muchas leyendas y supersticiones del vulgo, ora contrarios, ora idolátricos y torcidos, respecto de la ciencia moderna».

En 1911, luego de un triunfal viaje a Hispanoamérica enviado por su Universidad, Altamira fue nombrado director general de Primera Enseñanza, y en junio de 1914 ocupaba la cátedra de «Historia de las instituciones políticas y civiles de América», en la Universidad de Madrid, al tiempo que dirigía en el Centro de Estudios Históricos un seminario de «Historia de América y contemporánea de España». En 1921 fue designado juez permanente en el Tribunal de Justicia Internacional de La Haya, y, posteriormente, reelegido. Murió en Méjico el 1 de junio de 1951.

En 1936, al jubilarse en la cátedra, Altamira fue objeto de un homenaje plasmado en la *Colección de Estudios ofrecidos a R. A.*, publicada en Madrid. Diez años más tarde vio la luz en Méjico, Ediciones Mediterráneas, el volumen *Biografía y Bibliografía de don R. A. y C.* En ocasión de su primer centenario—año 1966—, Altamira fue emotivamente recordado en Alicante y por la Universidad de Oviedo; en algunos periódicos y en revistas nacionales—(*Revista de Occidente,* Madrid, núm. 46)—y extranjeras—(*Bulletin Hispanique,* Bordeaux, tomo LXVIII)—se publicaron artículos de homenaje. El estudioso alicantino Vicente Ramos prepara una extensa y documentada biografía de Rafael Altamira, que verá la luz de mano de Ediciones Alfaguara, Madrid.

ral, en semanarios como *La Ilustración Ibérica* (Barcelona), o en publicaciones más especializadas como la *Revista Crítica de Historia y Literaturas Españolas, Portuguesas e Hispanoamericanas* o *La Lectura,* Altamira cumplió durante años una misión de espectador y juez, al mismo tiempo, de la actualidad literaria (2); parte de esa tarea —los artículos «más doctrinales», «los de mayor homogeneidad»— fue recogida después en volumen, así: *Mi primera campaña,* que prologó en 1893 colega tan prestigioso y temido como lo era «Clarín», o *Cosas del día* (3). El crítico Altamira hubo de alternar su cometido con los de jurista, historiador, sociólogo y, a partir de 1897, con la cátedra universitaria y pese a su bien despierta curiosidad y a su excelente aprovechamiento del tiempo —(Altamira le decía a su amigo Figueras Pacheco: «Todo es cuestión de método. Se reparte el tiempo: tantas horas para estudiar, tantas para escribir, tantas para el descanso. Se sigue fielmente el plan trazado, y el milagro está hecho»)—, esos otros cometidos fueron imponiéndose, quitando tiempo a la lectura y comentario de las creaciones ajenas. Acaso por ello —alternancia y sensible atenuación—, y no porque sea débil la calidad de esa crítica, se explique el olvido del nombre de Rafael Altamira que advertimos en libros panorámicos como la reciente *Historia de la crítica española contemporánea,* debida a la profesora argentina Emilia de Zuleta (4); olvido que no se dio en sus días de activa militancia, cuando Leopoldo Alas (5) o el agustino

---

(2) Desde 1898, y durante varios años, Altamira ofreció en la prestigiosa revista inglesa *The Athenoeum* noticiosos resúmenes anuales de la marcha de nuestra literatura.

Ya en 1896 había cumplido la misma tarea para el *Anuario de la Prensa* (Madrid), y su resumen muestra que está al día y que es crítico ponderado. Llama la atención el hecho de que el apartado acerca de «estudios históricos españoles» ocupe más espacio que el de «amena literatura»; en éste se refiere al volumen de «Clarín» *Cuentos morales,* estimándolo «interesante y rico en ideas y en originalidad». Un último apartado se dedica a revistas, ya que «tienen tal importancia en el movimiento literario moderno [...] que no sería justo pasarlas en silencio».

(3) En la muy nutrida y no poco variada obra completa de Rafael Altamira su labor de crítico literario quedaría agrupada en los cuatro volúmenes siguientes: 1) *El realismo y la literatura contemporánea;* 2) *Estudios de crítica literaria y artística* (agrupa: *De historia y arte,* 1898; *Psicología y literatura,* 1905, y *Cosas del día,* 1907); 3) *Escritores españoles e hispanoamericanos,* y 4) *Literaturas extranjeras.*

(4) En el capítulo II de dicho libro (Madrid, Gredos, 1966), «La crítica del realismo y del naturalismo», se ocupa la autora de: Valera, «Clarín», la Pardo Bazán y Manuel de la Revilla, cuatro figuras máximas a las que añade, dentro de la crítica inmediata, y con mención mucho más modesta, los nombres de: Cañete, Valbuena, Ixart, Emilio Bobadilla y Luis Bonafoux.

(5) La relación literaria y amistosa entre Leopoldo Alas y Rafael Altamira, de la que en el presente artículo ofrezco alguna breve muestra, será estudiada por mí en un trabajo destinado al tomo XVIII (1968) de la revista *Archivum* (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Oviedo).

Blanco García, Martínez Ruiz (6) o Andrés González Blanco (7) le tenían presente —elogiándole o discrepando— en sus recuentos.

Pienso que un procedimiento útil para la definición *a posteriori* de un crítico dedicado a la literatura inmediata puede ser el de considerar la actitud adoptada por el mismo ante cuestiones —tendencias, obras, autores— palpitantes o polémicas, deparadas por el momento histórico que le ha tocado en suerte vivir, máxime si tales cuestiones se producen coincidiendo cronológicamente con la madurez intelectual del crítico. (Aludo a esas cuestiones que vienen a remover la tranquilidad de las aguas y prohíben a sus contemporáneos la inhibición.) ¿Cuáles ofrecía para un crítico español el momento histórico de Rafael Altamira?

Antes de responder a tal pregunta debe precisarse con alguna información indicativa ese concreto momento en su vertiente literaria. Se trata del último tercio del siglo XIX (para ser más exactos: de los veinte años finales del siglo) y de, poco más o menos, la primera década del actual. Sabido es que para entonces no quedan ya vestigios del romanticismo de la primera hora, pero con el dramaturgo Echegaray se instaura en nuestra escena un desquiciamiento en situaciones y personajes que resulta señal obvia de otro romanticismo, neo-romanticismo, como algunos historiadores gustan de escribir. Galdós —cuyas piezas suponen, según Altamira, «una renovación ideal» y aportan «bastantes novedades en los procedimientos»—, Enrique Gaspar y Leopoldo Alas —éste, con su *Teresa,* 1895, y con algunos trabajos teóricos—, postulan un teatro más atenido a la realidad, el cual empezaría por servirse de la prosa para dar verosimilitud a la conversación de los personajes; Benavente, que estrena en 1894 *El nido ajeno,* parece estar en esa línea. También existía a la sazón, y muy celebrado por cierto, el «Género chico», con o sin acompañamiento musical; mas a Rafael Altamira, fundamentalmente serio y afecto al llamado patriotismo crítico, le parece «boga desdichada, pero muy sintomática» ésta, y rotundo, concluye que «aunque el talento de algunos autores (atraídos por el éxito *económico)* ha sabido

---

(6) La opinión del futuro «Azorín» en su folleto *Literatura,* 1896 (pp. 222-225, tomo I de O. C.), contiene reparos y elogios a la tarea crítica desarrollada hasta entonces por Altamira, así leemos: «Aparte de esta inseguridad en las ideas, que el tiempo irá destruyendo, como destruirá cierta rigidez de estilo, puramente pegadiza [...]; aparte de esto, se observa en la labor de A. cultura fresca y extensa, aunque excesivamente modernista; preocupación seria del arte, laboriosidad.»

(7) A. González Blanco habla (p. 66 de su *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días,* Madrid, 1909) del «cultísimo A., que a sus aptitudes críticas y a su enorme cantidad de información sobre literatura novísima une sus talentos de científico y su sagacidad de historiador».

aprovechar esta corriente en bien para el arte, sacando algún oro entre las escorias [...], el episodio es más bien para olvidado» (8).

Gustavo Adolfo Bécquer muere en 1870, pero han de pasar años hasta que su nombre se imponga. Campoamor y Núñez de Arce son, a la altura cronológica en que nos encontramos situados, los dos poetas enteros que dijo «Clarín», gustados por el público, aplaudidos por la crítica y con discípulos y remedadores. Ciertamente hacen falta caminos nuevos para la poesía española, aunque casi nadie adivine las salidas posibles del atasco que se ha producido; el movimiento modernista, efectiva posibilidad salvadora, será una de aquellas cuestiones palpitantes y polémicas antes aludidas; pero he aquí que nuestro crítico apenas ha dejado constancia escrita de su actitud al respecto. Vaya, como raro ejemplo, este prudentísimo párrafo (9), en el que nada se aventura, si bien se reconoce lo necesario de ciertas innovaciones jóvenes: «Ha sido preciso que venga la juventud modernista para que se plantee nuevamente ['la reforma del metro se paralizó después de Zorrilla'; 'la reforma del lenguaje, en que Campoamor tuvo tanto empeño, sólo posperó en parte'] la cuestión métrica y se dé un nuevo giro a la del lenguaje, en que el simbolismo y el afán neologista tienen exigencias irreductibles. ¿Prosperarán estas innovaciones, defendidas (como todo lo nuevo) por algunos jóvenes de verdadero talento y por muchos vulgarísimos rapsodas? Como el historiador no *puede* ni debe ser profeta, me abstengo de contestar.»

La novela era el género de mayor auge por la relativa abundancia de cultivadores de calidad: desde el primogénito Valera (nacido en 1824) hasta el benjamín Blasco Ibáñez (Valencia, 1867), pasando por Galdós —cuya estatura singular reconoce gozosamente, y más de una vez, el crítico Altamira— y por Leopoldo Alas (10). El realismo ha privado como orientación técnica o metodológica para uso de nuestros narradores, un realismo tradicional español que en algunos títulos de ciertos novelistas se vence un tanto hacia el naturalismo, harto

(8) Artículo «La literatura española durante la Regencia», 1902, revista *Nuestro tiempo*, página 158 del volumen *Psicología y literatura*.

(9) Página 160 del volumen *Psicología y literatura*.

(10) En artículo de 1920 acerca del hispanista inglés Jaime Fitzmaurice Kelly indicaba al paso Altamira sus valoraciones y preferencias respecto de los novelistas Alas y Galdós; escribe (pp. 169-170 del volumen *Arte y realidad*): «Fue a don Jaime a quien oí por vez primera [hacia finales del XIX y en Madrid] un juicio que luego he visto secundado por otros: a saber, que de las novelas de Cervantes, en la historia de la novelística española, hay que saltar a Leopoldo Alas, cuya *Regenta* es, en efecto, un libro de formidable solidez artística. Yo no me atrevería hoy a suscribir este juicio, porque aun estimando mucho los méritos de *La Regenta*, creo superiores a ella algunas novelas de Galdós, el más novelista de todos nuestros escritores modernos; pero sí coincido con don Jaime en estimar que Leopoldo Alas, tan interesante y profundo como crítico, no lo es menos como autor de novelas, y que en este orden le corresponde de derecho figurar en primera línea.»

distinto éste, por lo común, del que en Francia implantara Emilio Zola. He aquí al naturalismo, cuestión sí que palpitante, escandalosa incluso, mano sucia de la literatura, como se dejó decir Pedro Antonio de Alarcón.

Altamira estuvo a bien con el naturalismo, pero sin descomponer nunca su aplauso; dando, por el contrario, prueba de mesura y ponderación, de ese equilibrio, que será uno de los rasgos distintivos de su labor en cuanto crítico. La dilección por Zola, *verbi gratia,* de la que hay abundantes testimonios escritos, no le impidió otras veces advertir limitaciones —los personajes de Zola, dirá incidentalmente al ocuparse de las novelas de Tolstoi, «por lo general, no se preocupan sino de la lucha externa de la vida, de los cuidados que la gente llama materiales, y a lo sumo, de los ideales de cuantía menor. Para ellos no hay problema religioso, ni social, ni de ducación, ni político: sólo les preocupa el económico, en el más vulgar concepto, y el amoroso»—; ni le cegó para dejar de ver en otros narradores méritos distintos a los del autor de *Germinal.*

Precisamente su primer trabajo de alguna envergadura, el que llamó la atención de «Clarín» hacia Rafael Altamira, fue la serie titulada *El realismo y la literatura contemporánea,* inserta a lo largo del año 1886 en veinte números de *La Ilustración Ibérica* (11); eran aún días de polémica, si bien remitido ya su apasionamiento, cuando Altamira se decide a considerar la cuestión, tan enturbiada por unos y otros, del naturalismo (12). Ha procurado informarse, leyendo tanto lo dicho por críticos y comentadores como las obras a propósito de las cuales se discute; se niega al dogmatismo, al sistema cerrado y persigue para sí la más limpia y abierta comprensión contempladora; pesa y mide minuciosa y escrupulosmente; repasa la historia literaria, examina la situación presente, inquiere sobre lo por venir. Con orden y claridad van saliendo a plaza aspectos y matices varios: tradición y vigencia del realismo, que Altamira identifica con el naturalismo (13); sus princi-

---

(11) Comenzó la inserción en el número 173, de fecha 24 de abril, y concluyó en el número 199, 23 de octubre; no aparecieron las veinte entregas en números consecutivos.

(12) A título informativo puede leerse el libro de Walter T. Pattison *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario* (Madrid, Gredos, 1965), en cuyas páginas no se utilizan ni aducen los textos de Altamira correspondientes a su serie de 1886.

(13) Con alguna frecuencia opone Altamira semejante identificación a la distinción que buscan otros críticos, y por eso habla del movimiento literario decimonónico que sigue al Romanticismo y lo denomina «el realismo naturalismo» (p. 112 de *Psicología y literatura);* y por eso afirmaba en la tercera entrega de la serie en cuestión: «Conste que nos abstenemos de dar a la distinción entre *Realismo* y *Naturalismo* la importancia suma que otros le dan; y esto porque lo principal es la doctrina común realista; y dentro de ella, el *determinismo* de Zola

pios estéticos y sus procedimientos técnicos —caso, por ejemplo, de la *impersonalidad* que el naturalista ha de guardar celosamente en sus creaciones, asunto poco claro en manos de algunos escoliastas y que nuestro crítico precisa con acierto al afirmar (núm. 191, 28-VIII) que «lo que desaparece no es la personalidad, sino la acción activa (permítaseme la redundancia) del autor, su permanencia constante como sujeto de la novela y predicador de sus intenciones, que rompe en mucho la realidad de lo que se narra [...] sin anunciar a sus lectores que va a llevarles a casa de doña Fulana y después a tal otro punto, como hacen los autores de poco más o menos y aun algunos que pasan como celebridades, transparenta su personalidad en la obra y sabe uno cómo piensa un personaje, sin necesidad de un aparte moral *en que habla el autor*»—; la refutación de algunos reparos que se han formulado a la tendencia —niega Altamira que, como piensan y dicen determinados lectores y críticos, con el realismo como sistema narrativo se ofrezca una visión limitada o deformada de la realidad tanto externa como personal, dado que «no se limita a lo deforme, ni a lo enfermo, ni permanece constantemente en los abismos del vicio (como v. g, el romántico Sue). Pinta costumbres y caracteres, y ¿qué de extraño, si en esa pintura hay toques negros, cuando tanto malo existe en la sociedad y en el hombre?», y así ocurre que sus personajes «no son figuras de cartón, que siempre ríen o siempre están llorando; son hombres, y como hombres, a las veces ridículos, a las veces sublimes, exactamente como en la vida» (núm. 184, 10-VII)—, para, a la vista de todo ello, concluir que ya es hora de «dejar a un lado suposiciones gratuitas, apasionamientos y calumnias, y saber ver y agradecerle a la nueva escuela todo lo bueno y nuevo que allega al arte, que no es poco, y en muchos puntos de gran alcance».

Tres años más tarde, en 1889, cuando nuestro crítico compone su artículo *La conquista moderna,* parece se ha operado una como reacción de menosprecio contra el naturalismo, la cual entraña el «grave riesgo» de que se pierda «aquella serenidad histórica y crítica» necesaria para tratar debidamente la cuestión, a la que vuelve Altamira para de nuevo explanarla. Piensa que el realismo «va más allá de la simple observación de la realidad: no se basa y establece en tan mezquino fundamento como el de la nuda exactitud de la *imitación,* entendida al modo clásico; sino en el principio del estudio objetivo, de que sólo las cosas reales y la vida interesan y deben interesar, muy por cima de los oropeles de la ficción; y a ese título, sólo ellas son el fondo del arte y el campo de trabajo del artista». Es mucho lo que ha hecho el

como punto de vista filosófico, forma una sola parte del movimiento actual en la literatura. Ahí están los novelistas de estas tierras y los ingleses, y aun mucho de Francia con el mismo Zola a veces para probarlo.»

realismo y de sus conquistas se vale, incorporándolas, la literatura posterior; una conquista suya es, por ejemplo, la de mayor libertad, siguiendo, insistiendo, en el camino emprendido por los románticos. Además, he aquí que con el realismo, «la burguesía y el pueblo han subido a la escena; el reinado de los humildes y de los tristes ha empezado, y la mujer y el niño se convierten en protagonistas. Corre por todas las páginas de esta literatura un sentimiento de piedad y de humanismo que la hace juntamente simpática y triste». Y más todavía, porque «el naturalismo tiene una primera tendencia hacia la composición de los dos términos cuerpo y alma que el romanticismo escindía: y, por lo menos, reivindica en buena parte (no de modo muy exquisito a veces, sin duda) los derechos del cuerpo y de la salud corporal»; y semejante tendencia es digna de reconocimiento.

A fuer de crítico honesto y enterado, Altamira no vacila en señalar al lector algunos defectos de la escuela que le ocupa; son ellos los siguientes: la vulgaridad llevada a la exageración extremosa, la cual se advierte a veces en algún maestro y se acentúa peligrosamente en autores de segunda fila; «los pormenores de mal gusto» (14); el amontonamiento sin discriminación valoradora previa, ya que «se toma indistintamente, sin intención ni idea, lo bueno y lo malo, lo vulgar y lo que de algún modo se distingue: de donde resultan esos cuadros tan abundantes en cosas que a nadie pueden interesar, sin *alma,* que no dicen nada, que no engranan con el mundo de sentimientos, de cuestiones, de ideas, que forman (a pesar de todos los indiferentismos) la atmósfera psíquica de nuestra sociedad».

El señalamiento de tales conquistas y defectos nos acerca al concepto de novela que profesaba Rafael Altamira, quien no podía complacerse, ni como lector ni como crítico, en un relato que fuera solamente peripecia aventurera y traslado fotográfico de apariencias; por eso se manifiesta en desacuerdo con «la novela que pudiéramos llamar dramática o de enredo, en que lo movido e interesante de la acción exterior, que halaga la curiosidad del gran público, lo llena todo, con perjuicio de otras condiciones más fundamentales, que son las que han inmortalizado a los mejores novelistas de nuestro siglo» y, asimismo, disiente de los narradores que se quedan «con la cáscara seca

---

(14) En una reseña de *Flor de mayo,* novela valenciana de Blasco Ibáñez, Altamira lamenta «los resabios muy crudos de naturalismo a lo Zola, que abundan. No se me oculta que están muy en carácter, dada la grosería e incultura de los personajes; pero el señor Blasco sabe muy bien cómo se ha llegado, después de muchas discusiones entre autores y críticos, a resolver este punto sin menoscabo del *realismo* de la acción. Algunos ejemplos del modo artístico y prudente de resolver la dificultad pueden hallarse en Galdós y Pereda» *(Revista Crítica de Historia y Literatura...,* agosto de 1896, p. 259).

y fofa que nada dice ni representa nada». Esto se aviene con su idea de que el novelista trabaja no para entretener con fantasías o con realidades periféricas sino, ante todo, para mejorar al lector, aleccionándole por vía deleitosa: «si la novela ha de servir para algo, es preciso que ahonde un poco, hasta herir la cuerda más humana y rica en sones del *espíritu*».

Los textos hasta aquí aducidos permiten señalar algunos de los rasgos distintivos de la crítica realizada por Rafael Altamira, el cual es persona bien informada porque lee mucho, mayor y menor —libros y revistas y diarios—, español y de fuera; sin que pretenda lucir pedantescamente ese cúmulo noticioso, se le advierte muy al tanto de los asuntos. Altamira es crítico ecuánime, según nos han revelado sus trabajos a propósito del naturalismo y como puede comprobar, además, quien lea los artículos titulados «La crítica literaria» y «La erudición» (recogidos en el volumen *Cosas del día),* donde se pesan pros y contras, se desmenuzan con algún pormenor pareceres contrapuestos para, una vez que el lector tiene la información del caso, salir el articulista con su propia voz que nunca resulta extremosa. Por idiosincrasia, que su condición de profesor universitario ha corroborado, Altamira no sólo se documenta para decir mesuradamente, sino que muestra al decir empeño decidido por la claridad expositiva —«mi afán por dar claridad a la idea, tal vez me ha llevado a consignar *ilustraciones* que requieren desenvolvimiento especial. Pero yo creo que todo eso, y algo más, es preciso para decir lo que hay que decir en este punto», declaraba en 1888 (página 91 del volumen *Mi primera campaña)*—. Maestro siempre, preocupado por la suerte de su país, impregnado de la propensión pedagógica de don Francisco Giner de los Ríos (15), Altamira desea enseñar a los lectores de sus críticas, aprovechando para hacerlo cualquier posibilidad, aunque sea mínima, brindada por la obra objeto de comentario; así cuando se ocupa de la *Casandra,* de Galdós, dedica

(15) Preocupación españolista de la mejor ley se advierte en varios de los artículos agrupados en *Psicología y literatura* (1905), tales como: «La propaganda de lo fácil» —las cosas suelen tener menos dificultades de lo que se cree conveniente pensar para ni siquiera acometerlas; conviene que en España nos vayamos metiendo esta verdad en la cabeza—, «Los intelectuales» —esas meritorias y sufridas gentes que muestran, pese a todos los pesares, interés por las cosas del intelecto merecen la calificación de intelectuales y una gran estimación por parte de quienes lo son profesionalmente; la cultura de un país no se mide tan sólo por las élites, sino por la extensión a capas humanas lo más amplias posible de semejante inquietud— y «Tradiciones españolas» —pues que tan tradicionalistas gustamos de proclamarnos, seámoslo de veras y por completo; recordemos así una tradición consistente en enviar fuera de nuestras fronteras a jóvenes estudiosos para que se pongan en contacto con los maestros y centros culturales del universo mundo, produciéndose de este modo el vivificador riego comunicante del que nada más que bienes cabe esperar.

tiempo y espacio a censurar la falta de valor cívico y de sinceridad y la sobra de cuquería de bastantes españoles.

Añádase a este señalamiento de rasgos que el crítico Rafael Altamira atiende más al fondo que a la forma (séame permitido nombrar así). De ordinario no desciende a pormenores de estilo y expresión, si bien le ocupa algunas líneas la referencia global a cómo escribe tal o cual autor, a cómo está escrita una u otra obra; donde invierte tiempo y se detiene morosa y gustosamente es en aspectos del contenido. Una muestra y, también, una explicación de ese no descenso del crítico al pormenor formal la encontramos en el artículo *A propósito de un libro nuevo de Vicente Medina,* en su remate: «Yo no quiero deshacer el encanto de la impresión personal, el rastro de recuerdos e ilusiones que en mí ha dejado, reduciendo analíticamente los elementos de su triunfadora belleza.» Y es que, además, nuestro crítico mantiene una concepción amplia y ancha del estilo, superadora de cualquier estricto formulismo retórico: «El verdadero estilo —dirá— no se refiere a la pureza léxica y gramatical, sino a la vida, la fuerza, los matices y el punto de vista en la expresión de lo pensado, dependiendo del pensamiento mismo bastante más de lo que algunos aspirantes a académico suponen [...]. Cien años de machaqueo sobre la frase, no la conseguirán en quien no la lleve dentro de sí.»

¿Qué piensa Rafael Altamira del menester que ejerce y de las condiciones que debe reunir la persona que lo ejerza? Veamos.

En una ocasión, al paso, llama a la crítica «construcción secundaria», pero sin precisar los grados de valor de una tal secundariedad; y al crítico lo reputa como «un lector más culto o más sutil que la mayoría». Sorprende el hecho de que si, por una parte, Altamira denuncia como grave peligro el *personalismo* en la crítica —que «en figura de simpatías o antipatías, afinidades o diferencias de ideas, afición mayor o menor al asunto, se entra calladamente por las páginas»— y, consiguientemente, insiste en la necesidad de una crítica más objetiva, más científica en suma, dé, por otra parte, tan gran importancia a la impresión que la lectura de un libro produce en el ánimo del encargado de juzgarlo —«lo que más importa en la crítica no es el *juicio* de la obra, sino lo que acerca de ella se le ocurre a un hombre de talento, de ingenio, que *hace* arte con motivo de una obra ajena» (16)—. Pero esta manera de impresionismo es posibilidad valorativa beneficiable sólo respecto de ciertos autores y determinadas obras; su práctica no puede ni debe ser aconsejada de manera latitudinaria, máxime entre nosotros, en España, donde, según Altamira, «se suele escribir de ins-

(16) Página 235 del volumen *Cosas del día.*

tinto». Y ya que hemos venido a parar a España ha de consignarse su repudio a una especie de crítica, la satírica, muy frecuente entre nosotros, viejo achaque de críticos españoles, la cual desfigura o deforma la realidad propuesta, al tiempo que ofende al satirizado y no enseña al lector cosa aprovechable. «Hora es ya de que empecemos a ver en los autores lo aprovechable, lo útil que contienen para la historia y el adelantamiento de la estética. Pero esto no se hace fijándose preferentemente y encarnizándose con los defectos, sino estudiando a conciencia la significación literaria de los autores, su estilo, sus modos de ser, sus *maneras,* aficiones, bellezas, filiación filosófica y circunstancias de su vida, que a tanto fuerzan casi siempre» (17).

Mas la crítica no es sólo el relato de la aventura seguida a través de las páginas de un libro por el espíritu de un lector de excepción sino que, asimismo, cumple una función didáctica por cuanto quien la ejerce, persona culta y de gusto, «puede educar el de los otros y guiarles en sus lecturas». Todo ello debe hacerse con conocimiento de causa y sin caer el crítico en ninguno de estos dos frecuentes abusos: el de la alabanza y el de la censura, ambos de efectos nocivos. En 1898, ya con alguna práctica a sus espaldas, trazaba Rafael Altamira (artículo recogido en el volumen *De historia y arte)* una imagen ideal de crítico literario, equivalente a alguien que tiene corazón, y «tener corazón es sentir la belleza, hállese donde se halle; es ser justo; es anteponer la razón de estética a todas las razones humanas; es tener la valentía y la lealtad de declarar en público, siempre, lo que en el fuero interno se aprueba, aunque sea de un enemigo; es no pensar en sombras ni en competencias; es no hacerse cómplice de la conspiración del silencio, ni de las vanidades de los endiosados; es no poner nunca la luz debajo del celemín, ni consentir que la pongan otros...». Quien tiene corazón y siente de veras la belleza anda bien lejos de convertirse en un dómine experto en varapalos y atento sólo a denunciar equivocaciones, ya que es capaz de «notar y recoger, aunque sea entre ortigas, las flores fragantes, esplendorosas de color o atractivas de forma del alma del artista», practicando así una clase de benevolencia harto distinta a la de los críticos que «todo lo encuentran bien». Espíritu de amplias miras, a Rafael Altamira le duele ver críticos rígidamente dogmáticos, sectariamente incomprensivos, y por eso denuncia tanta triste limitación —«hay, bien lo sé, gentes fanáticas que se esfuerzan por hacer creer que no les emocionan las producciones cuyo fondo no se ajusta completamente a su credo: *cosmopolitas* para quienes los versos patrióticos no tienen poesía alguna; socialistas para quienes la litera-

(17) De la serie *El realismo y la literatura contemporánea,* número 179, 5 de junio de 1886.

tura *burguesa* no ofrece ninguna condición de arte y no debe leerse; librepensadores que rechazan, por aburridas, las leyendas cristianas [...]»—, al tiempo que propugna la más cumplida y armoniosa integración —«contra esa limitación hay que reaccionar, buscando de cada vez más amplios horizontes al espíritu en ese mundo de la belleza que parece existir como ejemplo de las esferas superiores de la vida, en que pueden juntarse todos los hombres en una comunidad de sentimientos que acalla las diferencias y los odios» (18).

Piden mención ahora algunos como principios de estética literaria formulados explícitamente por Rafael Altamira y que no dejaron de pesar en su obra de crítico. El primero de ellos, cronológicamente, data de 1888 y alude al acuerdo que debe existir entre la creación literaria y el tiempo histórico en que vive el escritor que la compone; el grave fallo de bastantes dramas de Echegaray es debido a lo que su teatro tiene «de extraño, de inoportuno, de falso, de falta de ecuación con la vida de hoy, con los sentimientos que nos mueven, con las ideas que nos preocupan, con la conducta que seguimos, con lo *nuestro*, en fin, que pide cada tiempo ver reflejado en su literatura». Otro principio, éste más para el crítico que para el creador, lo establece Altamira tomando pie en lo que viene ocurriendo con el *Quijote*, víctima paciente de tantos comentos extraliterarios; se corre así el peligro de olvidar que son los valores estéticos quienes muy en primera instancia deben estar presentes a la hora de emitir un juicio: «con parecerme todo esto [lo extraliterario] muy bien, ni olvido ni quisiera que nadie olvidase la suprema condición de obras artísticas que tienen las de aquellos genios de la literatura», lo cual puede hacerse extensivo a otros libros menos gloriosamente relevantes. Por último, Altamira, que admite la existencia de géneros literarios siquiera sea como procedimiento ordenador, no los entiende al modo estrecho de anticuados preceptistas; atento a cuanto depara la práctica de cada día, advierte la interpenetración, el trasvase de rasgos que entre unos y otros se establece sin que resulte deformación, antes bien, enriquecimiento: «Si nos fijamos en la novela, por ser el género característico de nuestros días, hallaremos continuamente penetrada su cualidad épica por el más genuino *lirismo*.» Tres son los medios utilizados para ello, a saber: primero, la autobiografía declarada; segundo, una forma autobiográfica menos declarada y extensa; tercero, la penetración de «las ideas del autor, que forzosamente han de reflejarse en todo lo que escribe, porque la pluma no será jamás tan indiferente como la placa fotográfica».

---

(18) Páginas 133-134 del volumen *Psicología y literatura*.

¿Tomó Rafael Altamira por modelo de su tarea como crítico literario a alguno de sus colegas contemporáneos, extranjeros o españoles? Acabamos de verle hostil a cualquier dogmatismo de escuela, secta o sistema cerrado y afecto a un tipo de crítica-glosa donde la obra enjuiciada resulta a menudo pretexto para las ocurrencias del enjuiciador; una crítica así concebida y realizada linda con el modo impresionista y por eso no sorprende el aplauso a Jules Lemaître contenido en un párrafo de la primera entrega de la serie *El realismo y la literatura contemporánea*. Otros nombres extranjeros aparecen acá y allá en sus trabajos, pero estimo que sólo a título informativo, como ilustración de noticias y de aseveraciones, sin que nunca se advierta en tales referencias la adhesión a un maestro reconocido. Ya dentro de casa «Clarín» es el colega más recordado y celebrado, acaso también, y de cierta manera, imitado.

Vaya en primer lugar una significativa coincidencia entre los críticos Alas y Altamira: su respetuosa veneración por los mejores, reducida élite cuya existencia se levanta —y nos levanta a nosotros, sus contempladores— por encima de la vulgaridad igualadora y asfixiante; ante ellos ha de tener el crítico atención vigilante, entusiasmo para celebrar los aciertos tanto como benevolencia con los posibles yerros que no es preciso destacar ni menos, claro está, encarnizarse en su señalamiento reprensivo. Una deuda casi impagable nos liga estrechamente a esos aristócratas de las letras, y de ahí la actitud rendida y, asimismo, generosa de Altamira cuando afirma (19): «Debemos tanto agradecimiento a los pocos que sin contaminarse con la general indiferencia y holgazanería, luchan por elevar nuestro espíritu con el espectáculo de la verdad y de la belleza arrancadas a la realidad, que bien podemos temer no se salde nuestra cuenta con el riguroso aprecio de todos sus merecimientos. Para evitar este peligro, evoquemos ardientemente en nuestra memoria todos los goces ideales, todos los momentos de profunda emoción que su obra nos ha producido; y esto, aun cuando hoy día caminen ya nuestros gustos o nuestras convicciones por otros senderos.» Por su parte, «Clarín» estimaba como insoslayable deber de quienes ejercían el sacerdocio de la crítica mostrar los méritos de esas cimas literarias, enfrentarse con la conspiración del silencio de la que a veces eran sufridas víctimas, prepararles una acogida más amplia y cálida entre los presuntos lectores; «soy —concluía Leopoldo Alas (20)— de los que creen en las jerarquías invisibles y a respetarlas me consagro...».

Dicho queda cómo a Rafael Altamira le parecía modalidad perni-

---

(19) Página 166 del volumen *Psicología y literatura*.
(20) Página 131 de *Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce* (Madrid, 1888).

ciosa la crítica llamada satírica, tan en boga a la sazón entre nosotros, empequeñecedora, irritada e irritante; incluso «Clarín» la practicó, con buen ingenio y mala intención no pocas veces, en sus leidísimos «paliques», pero Altamira no siguió aquí sus pasos. Por eso, cuando recién fallecido Alas se enfrenta con el conjunto de su obra, al llegar a la zona satírico-festiva de la crítica «clariniana», distingue en los «paliques» entre aquellos «de polémica personalísima y los de pura y efímera actualidad», los cuales por su tono y contenido «pueden sin inconveniente y aun deben ser excluidos de una colección seleccionada», y los que han de salvarse por contener valiosa doctrina o sabrosa confidencia: «son notas sueltas, apuntes, ocurrencias de momento, que nada dicen al lector distraído; pero que llevan en sí el jugo todo de un espíritu pensador, la condición sugestiva de lo que tiene *fuerza* intelectual» (21).

El crítico Altamira, que se niega a la chabacanería del agravio burlón en virtud de innata elegancia espiritual robustecida por el influjo de alguno de sus educadores, se niega también a la fácil improvisación irresponsable de quien no ha tomado en serio el menester que cumple y rehúye documentarse y estudiar. Nuestro crítico, contrariamente, es ejemplo de probidad y queda más cercano a lo científico (reflexivo y serio) que al brillante fuego de artificio. Prologando *Mi primera campaña,* volumen con el cual Rafael Altamira hace su aparición en 1893, Leopoldo Alas lo adscribía a un grupo de críticos españoles que por entonces alboreaba, *críticos científicos* que «siempre enseñan algo al lector, porque jamás escriben sin estudiar concienzudamente su asunto, y además están preparados con lecturas largas y serias»; Altamira, proseguía «Clarín», lleva a la crítica literaria «la misma escrupulosa conciencia que emplea en sus trabajos de pedagogía y de sociologa; toma muy en serio el arte.»

He aquí, finalmente, una curiosa ocasión de cotejo deparada por la casualidad. Ha muerto en 1899 el escritor asturiano Juan Ochoa y la editorial barcelonesa Juan Gili desea sacar en la colección Elzevir Ilustrada un tomito con narraciones suyas; encarga a Rafael Altamira que cuide del contenido del mismo, y a él y a «Clarín» que escriban sendos trabajos de homenaje crítico, pues ambos fueron buenos, entrables amigos de Ochoa. Sucede que entre lo escrito por Alas y lo escrito por Altamira encuentra el lector una significativa diferencia. ¿Por qué? El primero, urgido por el tiempo, abrumado de ocupaciones y preocupaciones, mal de salud, escribe de prisa y corriendo, desordenadamente, dando rienda suelta a su corazón enternecido; dice alguna cosa, sí, pero no cuanto hubiera querido decir ni como quisiera haberlo dicho.

(21) Páginas 85 y 86 del volumen *Cosas del día.*

En tanto que el trabajo de Altamira, elaborado en condiciones harto distintas, resulta con menos corazón, diríamos, pero con mayor sistema y consigue lo que ha pretendido: hacer biografía, bibliografía y valoración. ¿Tenemos enfrentadas de este modo la crítica *nerviosa* de Leopoldo Alas y la crítica *científica* de Rafael Altamira? ¿Se trata de dos generaciones de críticos que coexisten y destinada la una, con su manera peculiar, a sustituir a la otra, que tuvo también la suya propia?

☆

A la altura de 1910 el catedrático Altamira goza de un extenso prestigio y consume su bien distribuido tiempo en la cátedra, en viajes y congresos, en conferencias y publicaciones especializadas. Ya no parece viable aquella alternancia de tiempo atrás y ha de renunciar, suponemos que con dolor no pequeño, a ese deleite —¡y algo más!— que era para él la literatura; se despedía entonces (en el prólogo de *Fantasías y recuerdos,* libro de relatos) de «la literatura amena, de la literatura creadora que constituyó mi ilusión intelectual más grata...», pero nunca dejó de hacer Rafael Altamira, es claro que con desigual asiduidad, obra de crítica literaria, «sustitutivo de la producción en que cesaba, válvula por donde puede escapar, de vez en cuando, en la contemplación de la poesía que otros expresan, algo de lo que sigue cantando en el fondo de mi alma» (22).

José María Martínez Cachero
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Oviedo

(22) Página 7 del volumen *Arte y realidad.*

ARTURO Y «LE MORTE» *

POR

FELIPE MELLIZO

I. EL MISTERIOSO REY

El año 410, silenciosamente, las últimas legiones romanas dejaban las islas británicas. El Imperio estaba ya en su melancólico otoño y nadie se conmovió por el abandono de la colonia insular; nadie se conmueve, ni siquiera hoy, cuando los historiadores pasan por el gran suceso sin más que una rápida mirada a la magia de los documentos. Detrás, en verdad, quedaba poca cosa: el nombre de Julio César, el recuerdo de un par de guerrilleros celtas, algunos monumentos, algunas plazas fortificadas, no muchas calzadas, un puñado de monedas y unos centenares de miles de británicos romanizados a los que un periodista contemporáneo muy bien pudiera haber llamado «pies negros».

El país quedaba a la intemperie, abierto a las invasiones de los rebeldes montañeses del norte, los escoceses de entonces —los *pictos*, de-

---

* Este trabajo se concibió como introducción a una edición castellana de *Le morte d'Arthur*, según sir Thomas Malory. No abundan en España, como se dirá en el texto más adelante, los escritos sobre las leyendas arturianas ni, por supuesto, las ediciones de las propias leyendas. Por ello, el autor pensó que una versión cuidada del famoso libro de Malory podría ser interesante. No parece ser así. Varias gestiones con editores importantes fracasaron y los consejos que varios escritores e historiadores ilustres me dieron, probaron ser acertados: era mejor desistir. Durante todo el tiempo que duraron mis esfuerzos, coleccioné notas, datos, libros y artículos que tal vez le sean útiles a alguien algún día. Pero no he querido que todo eso quedase archivado en el cajón de los fracasos, por lo que, con cierta urgencia, he recogido algunas de estas cosas, las he hilvanado y he redactado esta nota. Me interesa aclarar que ni es profunda, ni es completa. Sólo he tratado con ella de mantener vivo el asunto entre nosotros, muy provisionalmente, casi como esos médicos que mantienen al moribundo con un soplo de vida para salvar las apariencias. Lo suficiente para que no se pudra. Por muchas razones, debería editarse en España un trabajo serio sobre la figura del «Rey Arturo» y sobre las leyendas del ciclo, pero ya se ve que no soy yo el más indicado para sugerirlo. Si estas líneas sirven para que algún curioso se detenga a curiosear, para que algún aventurero se aventure, para que algún soñador sueñe, para que algún iluso se ilusione, me habré quedado satisfecho. Para todos ellos he añadido una breve bibliografía que pudiera servir para rastrear el misterio un buen trecho. Debo añadir algo más en esta nota: el testimonio de mi agradecimiento al profesor Dámaso Alonso, al profesor Francisco Yndurain y a don Justo García Morales, de la Biblioteca Nacional, que me aconsejaron bien, a las señoras y señoritas de la Southmead Public Library de Londres, que tan amablemente atendieron todas mis molestas peticiones, y a mi mujer, que hizo fichas, dibujó mapas y tradujo textos para una empresa imposible.

cimos ahora— y a las «razzias» marineras de escandinavos e irlandeses. Sólo unos pocos años después de la retirada romana, en el 449, una pequeña flota arribaba a Ebbsfleet. Venía de Jutlandia en busca de tierras fértiles, de tesoros y de mujeres. Hengist y Horsa, nombres casi legendarios en la historia británica, capitaneaban la tropa invasora. Detrás de ellos, en cascada, llegarían los Sajones y Anglos de Schleswig-Holstein y se extenderían por el sur de Gran Bretaña irresistiblemente. En poco tiempo serían dueños de lo que ahora es Kent, Hampshire, la isla de Wight, la cuenca del Támesis y su estuario, Sussex, Dorset y casi toda la costa meridional inglesa, con la excepción de las zonas occidentales y noroccidentales. Sólo las tierras difíciles y las gentes difíciles de Gales y Cornualles resistirían el empuje bárbaro.

Las derrotas militares de los romano-británicos se sucedieron durante más de cien años, sin más que breves e ilusorias jornadas victoriosas. He aquí la época más oscura y atractiva de la historia inglesa, los «Dark Ages» consumidos entre incendios, escaramuzas, pánico y oraciones de los sacerdotes druidas exaltando a los guerreros. Estaba teniendo lugar un fenómeno único en la historia de Occidente: la desromanización de un país. Se construia, de manera aún balbuciente, esta Gran Bretaña de hoy, tan exageradamente no-romana. Se empezaba a hacer imposible que el Reino Unido fuese algún día miembro del Mercado Común.

Reyezuelos y caciques se repartían el país en ranchos diminutos y múltiples y combatían entre ellos al tiempo que intentaban, inútilmente, enfrentarse a los audaces y violentos sajones. Los pobres «pies negros» padecían entonces lo que luego y en muchos sitios habrían de padecer los herederos de los imperios coloniales y los colonizados «colaboracionistas». La época debió ser emocionante y dramática. Sin embargo, apenas si sabemos algo concreto de lo que aconteció en ella, salvo aquello que la buena voluntad y la honradez del Venerable Beda nos ha transmitido (1).

En ese tiempo comienza nuestra historia. En cualquier momento cercano al año 500, probablemente en los alrededores de lo que hoy es Cadbury, un hombre consiguió reunir en torno suyo a un grupo de audaces, suscitar la lealtad emocionada del pueblo, integrar por unos instantes las fuerzas dispersas de la resistencia y combatir con éxito

---

(1) Sin Beda (672-735) la antigüedad británica seguiría siendo un misterio. En el texto se alude a su obra fundamental, *Historia Eclesiastica Gentis Anglorum*, de la que no conozco ninguna edición española. Según la *Cambridge Bibliography of English Literature*, editada por G. Watson, las ediciones más modernas del libro de Beda son: J. E. King, 1930 (Loeb); Leo Sherley-Price, 1955 (Londres); Olof Arngart, 1952 (Copenhague). Ver bibliografía final. En ella se indican los textos «directamente» relacionados con nuestro tema. De la obra de Beda hay una edición inglesa moderna muy asequible, la de Sherley-Price citada (Penguin Classics).

a los bárbaros. Nadie sabe mucho más de ese hombre, salvo que la imaginación o la fantástica memoria del pueblo lo bautizó con el nombre de Arturo. Y dijeron de él que era un rey (2).

La primera mención semihistórica de su existencia está en la *Historia regum Britaniae*, de Godofredo de Monmouth, un clérigo bretón del siglo XII (3). Pero resulta que Monmouth ha pasado a la posteridad como un brillante y descomunal embustero. En su libro construyó una espléndida genealogía de los reyes británicos, partiendo, nada menos, de *Bruto*, nieto de *Eneas el Troyano*. En esta estirpe deslumbrante, personajes históricos serios como Julio César, Vortigern, Cassivelaunus y el mismo San Agustín comparten su verdad con hermosas figuras de ensueño, como el *Rey Lear*, que habría de inspirar a Shakespeare, el sabio *Merlín*, del que ya hablaremos, y el maravilloso Arturo. Aparece éste como sobrino de un buen rey auténtico, el romano-

(2) El territomio artúrico, fijado en nuestro texto alrededor de Cadbury, se llama «Logres» en la leyenda. Ha sido más o menos identificado sobre la geografía británica a través de los datos históricos y legendarios que han llegado hasta nosotros. Se extendería, más o menos, sobre lo que hoy es Cornualles, Somerset, la mayor parte de Gales y la vecindad occidental del actual Gran Londres. Algunas ciudades de hoy conservan nombres idénticos a los de la leyenda, como Tintagel, en Cornualles, cerca de la cual está un lugar llamado «La Cueva de Merlín», y en la que se dice que nació Arturo a consecuencia del adulterio involuntario de su madre, la duquesa Igraine de Cornualles. Fowey, también en Cornualles, guarda la tumba de sir Tristan, hijo de Mark. Existen todavía Glastonbury, donde se guardó el *Grial*, Camlan, donde murió Arturo y Mount Saint Michel, donde el rey luchó contra un gigante español. La corte arturiana, «Camelot», es más difícil de identificar. En el texto se mencionan las aventuras de los arqueólogos que tratan de encontrar trazas de la misteriosa ciudad. Una información urgente sobre la geografía arturiana puede encontrarse en el libro de Du Maurier, Daphne, *Vanishing Cornwall*, Londres, 1967, y en el número correspondiente al 26-XI-1967 de *Observer Magazine*. Por supuesto, esta es la interpretación británica de la toponimia artúrica. Hay otras muchas, de inferior consistencia científica, que sitúan las ciudades de la leyenda en el norte de Francia y en Irlanda. En realidad, todos los lugares en los que hay rastros de las culturas céltica y armoricana o bretona se proclaman como patria del Rey Arturo. En todo esto, ya se sabe, siempre hay algo de política, como ya veremos más adelante. Y el turismo ha despertado pasiones históricas notables entre los dueños de hoteles, bares, restaurantes y gasolineras, cada uno de los cuales tiene ya su propia y sólida teoría sobre los verdaderos lugares que vieron campeando a los caballeros de la Tabla Redonda. Como el Cid, Arturo gana alguna que otra batalla después de muerto, pero, especialmente, lo que gana después de muerto y en contra de su voluntad, es un poco de dinero.

(3) Monmouth, Geoffrey (o Godofredo Arturo) de, nació en 1100 y murió, aproximadamente, en 1150. Obispo de Saint Asaph. Probable autor de la *Vita Merline*. De su *Historia Regum Britaniae*, la edición más moderna es la de Edmond Faral, en *La légende Arthurienne*, vol. III, París, 1929. Hay una buena y asequible versión en inglés, realizada por L. Thorpe (Penguin Books, Londres, 1966). Mencionada ya en una nota anterior, no deja de ser sugestiva para los españoles una de las aventuras de Arturo que cuenta Monmouth: el ogro del Monte Saint Michel contra el que lucha el Rey, era compatriota nuestro. No es ésta la única relación que hay entre las tradiciones de Cornualles y España. No existe edición especial del libro de Monmouth y es una pena, porque es un libro fundamental para muchas cosas. Debería intentarlo alguien, aunque sólo fuese por honrar la memoria de aquel gigante mujeriego que llevó nuestro nombre hasta la lejana y melancólica leyenda. ¿Sería un *Ojancanu* vascuence? Habrá que preguntárselo a Julio Caro Baroja algún día.

galés Aurelius-Ambrosius, que reinaba, o lo que fuese, cuando los jutos Hengist y Horsa desembarcaban en Ebbsfleet. Monmouth identifica al padre de Arturo en un personaje que a los historiadores les parece medio aceptable: *Uther Pendragon,* probablemente una especie de capitán hereditario de algún nombramiento romano. Uther Pendragon significa «Dragón-Jefe» en antiguo galés. Todavía hoy, un dragón campea en la bandera de Gales, en donde debe estar desde que algún viajero bizantino trajera de Oriente el emblema del poderoso reptil volador (4).

La *Historia,* de Monmouth, es un libro extraordinario. El lector que se adentra en sus páginas sale de la experiencia como si hubiese paseado por un cuento de hadas por el «país de las maravillas» de *Alicia* o la «Never-never land» de *Peter Pan.* No sé si hay en Europa una sola fábula que no haya nacido del fascinador mundo de héroes, princesas, brujos y monstruos que habita la épica Bretaña de Monmouth. El hombre fue más literato que historiador, más inteligente que erudito. Pero algo había en su historia que tenía fundamento documental. Monmouth conoció, sin duda, las obras de Beda, ya famosas en su tiempo, así como las crónicas cuidadosas del monje Gildas en el siglo VI (5), de Nennius en el IX (6) y las anónimas contenidas en los *Anales galeses —Annales Cambriae* (7)—, así como los relatos populares. Todos los historiadores que han intentado identificar a Arturo coinciden en afirmar que el dato esencial para ordenar la búsqueda racionalmente es la batalla de Mount Badon. Lo que Geoffrey de Monmouth, según mi criterio, pudo encontrar al respecto, es lo siguiente:

El Venerable Beda y el monje Gildas mencionan la batalla que, si se dio, hubo de tener lugar alrededor del año 500 entre las fuerzas romano-británicas y los invasores sajones. Beda dice que el jefe británico, vencedor, fue el ya citado Aurelius Ambrosius —Emrys para los galeses (8)—. Gildas se limita a dar cuenta de la batalla, sin men-

---

(4) El estandarte de Uther Pendragon era un dragón de seda que servía de veleta para indicar a los arqueros la dirección del viento. (Ver GRAVES, ROBERT: *Introducción a «Le morte d'Arthur»,* ed. Keith Baines, Nueva York, 1962.)

(5) GILDAS (516?-570), *De calamitate excidio et conquestu Britaniae.* (La mejor edición se debe a T. Mommsen en *Monumenta Germaniae Historica,* vol. XIII, Berlín, 1894. Ver bibliografía.)

(6) NENNIUS (796?-860), *Historia Britonum.* (También editada por Mommsen en la obra citada en la nota anterior.)

(7) Para muchos, este Aurelius Ambrosius, «el último romano», es el verdadero Arturo. (Ver COLLINGWOOD, R. G., y MYRES, J. N. L.: «Roman Britain and the English Settlements», vol. I de *The Oxford History of England,* Oxford, 1936.) En la bibliografía se citan algunos textos más. Sobre Aurelius Ambrosius ver también MORTON, A. L.: *The Matter of Britain,* Londres, 1967. El más reciente trabajo sobre el tema, todavía en prensa cuando se escriben estas líneas, es el de ASHE, GEOFFREY: *The Quest for Arthur's Britain,* Londres, 1968.

(8) Sir Mortimer Wheeler se hizo mundialmente famoso por sus excavaciones en la cuenca del Indo. Preside ahora esta romántica entidad del «Camelot Research Committee», cuyo director técnico es el profesor de la Universidad de

cionar ningún nombre. Nennius, ya en el siglo IX, escribe el primer capítulo de la leyenda al llamar «Arturo» al general victorioso, y dos siglos más tarde Monmouth lo confirma en su extravagante y deliciosa historia, asegurando que todo cuanto sabe lo aprendió de un libro antiguo y fidedigno que le entregó un arcediano llamado Walter.

Los investigadores serios no dudan hoy de que la batalla de Badon es genuina e incluso se identifica el lugar —cerca de Badbury Ring, en Dorset— donde se riñó. Una institución científica seria, el «Camelot Research Committee», que dirige el ilustre arqueólogo Sir Mortimer Wheeler, busca rastros históricos, hasta ahora con éxito relativo, de cuanto ocurrió en la zona durante los años secretos. Algunos aceptan una versión más verosímil de la condición de Arturo, no como rey, sino como «Dux Bellorum» o «Comes Britaniarum»: un jefe local que tuvo cierto poder durante algún tiempo.

En el empeño por convertir al caballeroso Monarca de la leyenda en un hombre de carne y hueso, una escuela de historiadores lo identifica con un personaje auténtico y realmente extraordinario: el romano-español Máximo, coronado emperador por sus tropas en el año 383. Máximo invadió Francia, ocupó París y dominó durante algún tiempo sobre España y Africa. Fue capaz de conquistar la misma Roma en el 388 y terminó muriendo en el suplicio a manos de su vencedor Teodosio. La identificación Máximo-Arturo (que, de ser verdadera, sería sorprendente para la historia cultural romano-española) pa-

---

Gales, míster Leslie Alcock. La institución, financiada a medias por aportaciones privadas y por el semanario londinense *The Observer*, ha localizado su actividad en South Cadbury, Somerset, en una colina fortificada, probablemente por los celtas, que parece haber sido reconstruida y habilitada como plaza fuerte en los alrededores del año 500. En verdad, no hay muchas pruebas de que tal plaza fuese el «Camelot» de la leyenda arturiana, pero los arqueólogos, que también tienen derecho a soñar, así lo creen. Las excavaciones dieron comienzo en el verano de 1966 y han continuado durante los veranos de 1967 y 1968. Hasta ahora, han dado como resultado el descubrimiento de lo que debió ser una pequeña ciudad sajona, amurallada. Pero, debajo de ésta fábrica, han sido hallados rastros de construcciones más antiguas, indudablemente romanas o romanizadas, y cuya edad coincide con ese año 500 en el que fue posible la vida de Arturo. La colina de South Cadbury es mencionada en muchas leyendas locales y se identifica en la colección de tradiciones galesas llamada «Mabinogion» como la capital del fantástico reino artúrico. Hace ya cincuenta años, un arqueólogo llamado Gray creyó ver en el lugar trazas fidedignas de la leyenda. En todo caso, la excavación será útil para muchas cosas, entre otras para averiguar algo más sobre la época inmediatamente postromana de Gran Bretaña e incluso sobre tiempos anteriores. También para probar, una vez más, que todavía quedan en este mundo gentes con espíritu: los excavadores son estudiantes voluntarios, nadie cobra un penique por su trabajo y todos participan, lejanamente, de la vieja atmósfera legendaria, no-comercial, de la caballería. La aventura tiene gracia y merece ser citada. (Ver BRYDEN, RONALD: «The Magic in the name of Arthur», en *Observer Magazine*, 6-XI-1966, Londres. También *Observer Magazine*, 26-XI-1967, y *The Observer*, 7-VII-1968. En todos estos artículos se incluyen mapas, gráficos y fotografías sumamente interesantes de South Cadbury Hill y de los trabajos arqueológicos iniciados.

rece, sin embargo, una encantadora falacia en este torbellino de encantadoras falacias. La vida real de Máximo transcurrió más de un siglo antes de la época en que fue posible la existencia de Arturo. La opinión más inteligente al respecto es que los restos del ejército de Máximo, ya derrotado y de vuelta en Bretaña, compensarían el dolor de la catástrofe con el sueño de un mágico retorno del «Imperator». Cuando, un siglo después, un audaz Arturo apareció y triunfó, fue sencillo endosarle la maravillosa condición de Máximo redivivo. La estirpe de los héroes en aquellos tiempos, era fecunda.

Los críticos que pretenden ser más realistas rechazan totalmente la existencia del Rey. Pero los más prudentes, posiblemente los más sagaces también, se conforman con afirmar que, de alguna manera, Arturo existió, tuvo fuerza y fama y pasó a ser, como tantas otras realidades históricas fugaces y diminutas, un sueño popular y un mito nacional. Winston Churchill, con sencilla hermosura, recoge en una sola frase la indudable verdad: *Somewhere in the island, a great captain gathered the forces of Roman Britain and fought the barbarians invaders to the death* (9). Para los hombres llamados «prácticos» eso podría ser todo.

Godofredo de Monmouth escribía su cuento demasiado tarde para ser creído. En su tiempo, las maravillosas aventuras de un Rey llamado Arturo y de sus valientes caballeros eran contadas a troche y moche en Inglaterra y Francia, incluso en Alemania —aunque mezcladas aquí con otras leyendas nórdicas—. Los benedictinos de Glastonbury Tor, convencidos de que su monasterio había sido fundado por el evangélico José de Arimatea, decían a quien quisiera escucharlos que el *Santo Grial* había estado bajo su custodia. Muchachos y muchachas soñaban con el blanco y heroico Sir Lanzarote, en cuya acerada castidad se escondía el «sex-appeal». Había, además, una cuestión política influyendo en la pluma de Monmouth. Durante cerca de tres siglos —desde el definitivo asentamiento de los sajones hasta, incluso, la guerra de las Dos Rosas, mucho tiempo después— la figura de Arturo fue un argumento político popular pro-galés, pro-celta, pro-normando (luego) y, naturalmente, anti-inglés. Geoffrey de Monmouth era bretón, escribía en latín o en francés y no podía ver a los anglosajones. Con su libro intentaba, lo mismo que su colega, más serio, Gerardo de Barry (10), forzar la verdad histórica en favor de su ideología política, lo cual prueba fehacientemente que en nada ha cambiado la técnica de los historiadores en los últimos novecientos años. Monmouth debió ofender muy gravemente a sus enemigos al presentar su espléndida

(9) *History of the English-speaking Peoples,* vol. I, pág. 50, Londres, 1956.
(10) También llamado Gerardo de Gales. Amigo de Becket. Gales le debe, al menos, la mitad de su historia escrita.

genealogía real pro-céltica y ofrecer sus vítores a la estupenda historia cultural del pueblo armoricano. Tanto, que todavía hoy se descubre la ira anglosajona en libros tan serios y tan honestos, por otra parte, como la *Historia de la literatura inglesa,* de Entwistle y Gillett (11).

Arturo —Arthur— es, en verdad, un nombre celta. Veo en una relación de nombres personales británicos y notas heráldicas que el famoso patronímico viene de las raíces arcaicas galesas «arth», que significa «oso», y «gwr» —pronunciado «gur»—, que significa «héroe» o «valiente». Pero aquí hay un misterio etimológico que yo no puedo descifrar: el nombre latino «Artorius» también tiene en su origen el significado «oso». Yo me resisto a creer (aunque mis conocimientos semánticos son muy escasos) que celtas y romanos inventaron la misma palabra para llamar la misma cosa, y más bien creo que los galeses aprendieron la palabra de Roma. En todo caso, durante siglos —y todavía hoy— llamarse Arturo es más común en Gales que en Inglaterra, y estoy seguro de que no sería difícil perseguir el proceso de nacionalización y politización del nombre. Otros investigadores prefieren relacionar Arthur con el arcaico galés «arddu» —que significa «oscuro», «negro» y en algunos casos «moreno» (12)—, y que aparece como título o apodo del navegante Bran en algunos poemas épicos del ciclo de los bardos (13).

Si existió, pues, Arturo, debió ser un galés o un celta de Cornualles, romanizado y en cierto modo noble. Porque es casi seguro que era, en el sentido estricto del término, un caballero, es decir, un *hombre a caballo.* Por ende, un hombre libre y de linaje aristocrático, porque los villanos no cabalgaban en aquel mundo tan ajeno al socialismo. Tendría algunos arqueros y otros infantes a su servicio y éste sería el grupo inicial de su ejército. Todo esto es sumamente interesante para tratar de identificar al fantástico Rey.

De la batalla de *Badon* sabemos que fue ganada gracias a un sú-

---

(11) El profesor ENTWISTLE, W. J., fallecido en 1952, fue un hispanista ilustre. Dictó clases en la cátedra *Alfonso XIII* de la Universidad de Oxford. El libro mencionado en el texto se cita según la edición hecha en México, 1955. ENTWISTLE era también experto en las leyendas arturianas.

(12) En galés moderno, «du» quiere decir «negro». El galés es bastante sencillo para un estudiante español y sorprende un poco al principio descubrir que su vocabulario tiene muchas más palabras latinas que el inglés. «Mar» se dice «mar» —se escribe «môr»—, «libro» se dice «llifer» —se escribe «llyfer»— y, como estos ejemplos, cientos en los cuales no existen raíces germánicas. En cambio, la palabra citada en el texto, «du», coincide con el germánico «dunkel», para «oscuro».

(13) *Bran the Blessed,* identificado con Arturo por los bardos, desembarcó, según la leyenda, en Irlanda, para vengar a su hermana. Derrotado más tarde por su hermano *Beli* o *Bali,* se dice que fue decapitado y que su cabeza está enterrada en la Torre de Londres. La historia de *Bran* tiene semejanzas con una famosa leyenda arturiana, la *Aventura de Balín y Balán,* de la que algún día me ocuparé con calma, entre otras cosas, porque *Balín* y *Balán* son nombres astur-leoneses.

bito y audaz ataque de caballería: una carga de lanceros. En todas las versiones conocidas de las leyendas arturianas se mencionan con enorme cortedad los hechos *militares* de armas del Rey —no así los duelos y torneos—, pero siempre con una indicación importante: Arturo y sus hombres aparecían y desaparecían con rapidez, solían sorprender a sus enemigos cuando éstos no lo esperaban e incluso cuando suponían que la peligrosa hueste arturiana estaba lejos. Parece claro que todo esto implica el uso de la caballería, que los sajones no sabían usar como arma, pero que los romanos —que lo supieron tardíamente, en el desastre de Adrianópolis, en el 378— habían enseñado a sus colonizados británicos (14).

Así es que Arturo debió ser un noble guerrillero montado, probablemente incapaz de lanzarse a grandes batallas en campo abierto, pero hábil y audaz para dar «golpes de mano» y destrozar las retaguardias sajonas. Como cualquier otro rebelde montaraz, se ganó el corazón de las gentes sencillas e inició la curiosa, aunque breve, historia de los «bandidos generosos» británicos, los Robin Hood y los Dick Turpin. Muerto en alguna acción —algunos dicen que en la batalla de Camlan y en el 538—, aquel comando no dejó rastro documental. Pero, como las campesinas mexicanas ante el cuerpo destrozado de Emiliano Zapata, el pueblo se resistiría a aceptar su muerte y se refugiaría en la leyenda: «No ha muerto. Está en alguna parte, escondido. Algún día volverá, y entonces se hará justicia a los justos.»

II. Las leyendas

No es el propósito de esta nota, ni cabe en ella, un estudio minucioso de las leyendas arturianas (15). El tema necesita de otro espacio y, naturalmente, de otro autor. Pero conviene, creo, dejar dichas algunas cosas.

Cuando los ya mencionados Gildas, Nennius y Beda, entre el siglo VI y el IX, cuentan las aventuras del verdadero o inventado Arturo,

(14) Sobre la caballería y el Rey Arturo, ver el libro ya citado de Collingwood y Morton.

(15) El tema es inmenso y de nuevo remito a la bibliografía. Basten aquí algunas menciones que, a mi juicio, son esenciales. En Francia, debe ser consultada la obra de Faral, Edmond, *La legènde Arthurienne: études et documents*, 3 vols., París, 1929. En Inglaterra, Bruce, James, D., *The evolution of Arthurian romance to 1300*, 2 vols, Göttingen, 1923; Loomis, R. S. (comp.), *Arthurian literature in the Middle Ages*, Oxford, 1959. En España (ver bibliografía), Menéndez Pelayo, M., *Orígenes de la novela*, vol. I, cap. V; Bonilla y San Martín, A. (ed.), *Libros de caballería*, vols. VI y XI, Madrid, 1907-8. Según Homero Seris, en su *Manual de Bibliografía de la Literatura Española*, t. II, pág. 841, la mejor colección de libros de caballería de nuestro país está en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander. La brevedad del texto ha obligado al autor a condensar apretadamente su información y a expresar su opinión personal en muchos puntos.

las gentes conocían ya numerosas historias con el mismo protagonista y las narraban o cantaban en muchos lugares. La figura encajaba bien en la tradición de los bardos y se correspondía con esquemas culturales de los folklores irlandés, céltico y bretón, por lo que resultó sencillo elevar a Arturo a la condición de personaje central de relatos, cantos y poemas ya existentes.

Pero hasta el Milenio estas historias eran sólo y fundamentalmente retazos de la cultura pre-cristiana, mágica, bárbara y ligeramente romanizada de los pueblos del norte. La «cristianización» de la leyenda arturiana, a mi juicio, es posterior. La tradición gótica de la caballería, por una parte —que floreció en las órdenes religioso-militares, los Templarios, los Caballeros de Malta, etc.—, y la exaltación mística de los años siguientes a la emoción milenaria, produjeron la narrativa arturiana *como tal*. La leyenda del *Santo Grial* se incorpora tardíamente al cuerpo legendario y tiene su motivación en esta explosión de sentimientos religiosos. Pero el *Santo Grial* no es una idea británica, sino continental, como las órdenes militares. Llega al sur de Gran Bretaña a través de las influencias bretona y normanda y se integra en la aventura de Arturo que deja de ser, entonces, folklore, para convertirse en literatura universal.

Así es que, tal como hoy la conocemos, la leyenda arturiana nace de la colisión de dos corrientes histórico-culturales: la configuración medieval definitiva de la Europa cristiana y la tradición militar de la caballería. De este tronco habrían de nacer, mucho más tarde, los libros que sorbieron el seso a Don Quijote, la estirpe de los *Amadís, Tirant lo Blanc, Tablante de Rocamonte, Tristán,* etc. (16).

Versiones ya literarias, concretas, sólidas, de la leyenda arturiana, empiezan a aparecer en Europa a partir de la segunda mitad del siglo XI. La narrativa del «Middle-English» produce la historia de *Sir Gawain y el Caballero Verde,* uno de los cuatro poemas aliterativos del llamado «Pearl Group» (17). En el 1200, siguiendo los pasos de Geoffrey de Monmouth, aparece el *Brutus,* de Layamon. Beroul, en la Francia septentrional del siglo XII, escribe la primera versión coherente de Sir Tristán de Leonís, *Le roman de Tristán,* recontada un poco más tarde por Godofredo de Estrasburgo. La colección anónima

---

(16) Ver MENÉNDEZ PELAYO: *Op. cit.* Los libros que leyó Don Quijote no eran puramente arturianos. Como en muchos de los citados en el texto y en muchos más, posteriores, confluían en ellos tres corrientes: el ciclo carolingio, cuya figura central es *Rolando,* el que yo voy a llamar ciclo «sigfrídeo» y, por último, las leyendas de Arturo.

(17) Ver MELLIZO, FELIPE: «Sir Gawayn y el Caballero Verde», en la revista *Nueva Etapa,* Universidad de El Escorial, abril 1968. Es la única versión castellana —muy resumida— que hay del famoso poema aliterativo. El autor prepara actualmente una segunda versión, más completa y comentada. Ver nuestra bibliografía para más datos sobre este problema, que es fundamental.

galesa *Mabinogion* incorpora varios cuentos artúricos, el más completo de los cuales es *Geraint y Enid,* mientras en Francia uno de los más grandes narradores arturianos, Chrétien de Troyes, compone *Erec y Enide, Cligés, Lancelot, Yvain* y *Percival* (18). Casi simultáneamente, la lengua francesa produce también el poema en prosa de Sir Lanzarote, *Le Livre de Lancelot del Lac,* y el *Conte du Graal.* Renaud de Beaujeu continúa la serie con el delicioso y extraño *Li biaus Descouneuz* y Heldrich de Cornualles, también en francés, escribe el *Roman de Silence.* Otra vez en Inglaterra, una balada anónima sobre *Sir Gawain and Lady Ragnell* nace al mismo tiempo que los primeros relatos completos de la vida del sabio Merlín y la influencia llega ya hasta Alemania meridional—mezclada aquí con otros mitos escandinavos y germánicos—para engendrar el *Diu Crône* de Heinrich von dem Türlin, el *Erec* de Hartmann von Aue y, sobre todo, el *Parsifal* de Wolfram von Eschenbach—Caballero Templario—, que inspiraría mucho más tarde a Wagner (19).

Con escasas excepciones, las leyendas del ciclo se extienden por toda Europa. Pero es en Gran Bretaña donde, por razones que luego intentaremos apuntar, la hermosa historia grana con más fuerza y se empieza a convertir, según dice el poeta Robert Graves, en «obsesión nacional» (20).

Ya a últimos del siglo XIV, probablemente entre 1370 y 1380, un autor anónimo redacta la primera recopilación de cuentos arturianos: *Le Morte d'Arthur* (21). Parece que la idea de convertir en una sola pieza narrativa el ramillete legendario nace por entonces. Las peripecias aisladas de los Caballeros de la Tabla Redonda—muchos de ellos innominados—, especialmente difusas en Francia, son bautizadas y unificadas en Inglaterra. Arturo, sus caballeros y el cuento del *Grial* constituían ya un solo cuerpo literario. Del largo esfuerzo saldría un libro

---

(18) Ver FARAL, EDMOND: *Op. cit.*

(19) En Alemania, la leyenda está claramente influida por el mito de Sigfrido. El poema de *Los Nibelungos,* anónimo, había aparecido a principios del siglo XII y su fuerza crecía irresistiblemente. Wagner, ya casi en nuestros días, integró decididamente las dos corrientes míticas en sus óperas religioso-nacionalistas. Es interesante, empero, subrayar que Arturo ha resistido bastante bien la germanización, quizá porque, aun siendo un tipo autoritario, tiene rasgos incompatibles con la cultura y la idiosincrasia alemanas. En cuanto a España, ver nota bibliográfica correspondiente. Merece la pena, empero, señalar aquí que von Eschenbach sitúa la leyenda del *Grial* en la frontera franco-española. Es en Galicia, Zamora, Asturias y León donde la influencia del ciclo arturiano se dejó sentir con más fuerza. Nuestro romancero—que es más «carolingio» que «arturiano»—no contiene, me parece, más mención que el famoso *Ferido está Don Tristán.*

(20) GRAVES, ROBERT: *Op. cit.* en nota 5. En el epígrafe siguiente a éste se esbozan algunas de las razones británicas para asimilar tan profundamente los mitos arturianos y «nacionalizarlos». Yo no creo que pueda entenderse bien la actitud moral y social de Gran Bretaña—especialmente en sus manifestaciones «derechistas»—sin detenerse a considerar los cuentos del Rey Arturo.

(21) Ed. BJOERKMAN, E. Heidelberg, 1915.

egregio y fundamental para la historia de la literatura y la lengua inglesas. Pero eso ocurriría un siglo más tarde, en el alba de la Edad Moderna y la cosa merece un aparte.

III. «Le Morte d'Arthur»

William Caxton fue el primer impresor inglés. Se dice que nació en 1442 y que aprendió el arte de imprimir en Colonia, después de haber participado durante algún tiempo en la aventura comercial de los *Merchants* anglo-neerlandeses. Como muchos impresores de todos los tiempos y especialmente de los suyos, Caxton era también editor y escritor. Sus obras fueron lo suficientemente sólidas como para haber llegado hasta nuestros días sin quebranto y tan varias como para contarse entre ellas un tratado de ajedrez y una lindísima traducción de Ovidio (22). Pero tal vez fuese su trabajo editorial lo que le hizo merecedor de la inmortalidad.

Caxton editó alrededor de un centenar de libros. Casi todos se conservan. Los volúmenes muestran, junto al cuidado y la hermosura de la tipografía, la atención de lector que debe ser virtud maestra de quien edita. Caxton redactó no pocos prólogos y epílogos para los libros que se hacían en sus prensas y en ellos daba cuenta de la biografía extra-literaria de la obra en cuestión, esas aventuras desconocidas de los libros no nacidos aún, el encuentro con el autor, los esfuerzos del parto editorial. Merecería la pena contar más cosas acerca de este Caxton, pero ésta no es su historia, sino la de uno de los libros que imprimió: el primer «best-seller» de Europa.

En 1485 salió del taller londinense de William Caxton un libro titulado *Le Morte d'Arthur.* Era algo más que un ramillete de cuentos. El relato tenía orden, era coherente —ya veremos luego lo importante que esa coherencia fue para el estudio crítico del libro—, estaba redactado en un inglés hermoso, flexible y claro, poseía una arboladura técnica admirable y, sobre todo, no era una fría crónica legendaria, sino una obra de arte: un relato escrito con emoción y capaz de inspirar la emoción del lector.

El libro es la historia de una extraña amistad caballeresca de la

(22) De las obras de Caxton, en todo caso, deben mencionarse los siguientes títulos: *The game and playe of the chesse,* 1476 (ed. por W. E. Axon en 1883); *The histories of Jason,* 1477 (ed. por John Munro en 1912); *Six bookes of Metamorphoseos* (ed. por S. Gaseles y H. Brett-Smith, Oxford, en 1924).

Sobre Caxton, el libro más reciente, según mi información, es Aurner, Nellie: *Caxton, a study of the literature of the first English press,* Londres, 1926. El que desee más información debe consultar la ya citada *Cambridge Bibliography of English Literature.* En España no se ha editado nunca nada, ni sobre Caxton, ni de Caxton.

que nace, inspirada por el mago *Merlín,* una especie de orden militar: la *Tabla Redonda.* No le resultaría difícil a ningún psicólogo descubrir en esta organización ciertos elementos de fanatismo totalitario e incluso un tufillo inconfundible a homosexualidad latente (23). Desde ahí, sería posible un ensayo, ciertamente pedante. Pero *Le Morte d'Arthur* es más que eso. Es una crónica metahistórica, sublimada, de alguna verdad histórica que desconocemos; es una curiosa radiografía literaria de los problemas que padecían los hombres durante la Edad Media; es, sin más, una formidable novela de aventuras, de acción pura, incesante, enormemente sangrienta. El que lo desee puede ver en sus páginas una historia de amor. Y sobre todo el libro es la dramática narración de una gesta política: el nacimiento de un poder, de un Estado, su ejercicio, la rebelión generacional contra las viejas guardias corrompidas, la guerra civil y el paso a otro ciclo histórico. El episodio, decorado con adulterios y violencias, tiene al fondo, como una sombra, la figura misteriosa de *Merlín,* que convierte el relato en una extraña canción sobrenatural (24).

A un lector español sagaz no le sería difícil encontrar en la obra impresa por Caxton huellas iluministas, una extraordinaria combinación de miedos y esperanzas, espadas y sexo, violencia y santidad, hematomas y besos, caballos galopando y albas inocencias. Entre las ilustraciones que Gustavo Doré hizo para la versión poética de Tennyson de la aventura arturiana, hay una que me impresiona especialmente. Lanzarote, el caballero sin miedo y sin tacha y la rubia Reina Guinevere, con su pecado y su amor a cuestas, cabalgan a través de un bosque. Se advierte que está atardeciendo y que hace frío. Las murallas de un oscuro castillo lamido por la niebla se levantan al

---

(23) Hay pocas menciones a este aspecto —la homosexualidad— de la *Tabla Redonda.* Especialmente en el libro de Sir Lanzarote, las sugerencias y las anécdotas equívocas son constantes. La *Tabla Redonda* es un símbolo místico-mágico, probablemente de origen chino, que representa el cielo. Doce caballeros se sientan en ella, como los doce apóstoles, los doce consejeros del Gran Lama y los doce pares de Francia (véase Cirlot, J. E.: *Diccionario de símbolos tradicionales,* Barcelona). El emblema de la *Tabla Redonda* era la estrella de cinco puntas, el «Pentángulo» o «Pentacle», que, con un vértice hacia arriba, simboliza al *hombre* y, con un vértice hacia abajo, al *demonio.*

(24) *Le Morte d'Arthur* sólo cuenta retazos de la vida de *Merlín.* Probablemente, el mago es el retrato literario de algún sacerdote druida. Según Monmouth: Op. cit., *Merlín* era hijo de una princesa-monja y del demonio, amorosamente convertido en íncubo para esos menesteres. La terminología técnica del satanismo llama a estos personajes —en alemán— *Elben.* En castellano diríamos que *Merlín* era un *elfo.* Afortunadamente, España posee una edición antiquísima, en romance, del *Baladro del Sabio Merlín,* en la Universidad de Oviedo. (Ver bibliografía. Mencionemos aquí Bohigas, Pedro: *El baladro del sabio Merlín, Burgos, 1498.* Barcelona, 1961.) En la leyenda, *Merlín* es la voz del destino, pero también una especie de influyente valido, alcahuete y proxeneta cuando hace falta, responsable de no pocas victorias y de una trágica derrota de su Rey. Mujeriego, como su padre, *Merlín* termina mal por culpa de una bella bruja, llamada *Nyneve,* que lo encierra en una gruta de Cornualles, donde aún está.

fondo, tristemente. La vegetación es espesa, melancólica. Se adivina un lago a lo lejos. Lanzarote ha detenido su corcel y ha vuelto el rostro a Guinevere, amazona a la grupa. Las trenzas de la Reina se agitan dulcemente al aire húmedo. El caballero tiene el gesto triste y tierno de los amantes pensativos—como en aquel poema de Juan Ramón: *Deja, deja, mira el cielo ceniciento, mira el campo inundado de tristeza...*—. Guinevere abraza al hombre tiernamente, buscando su aliento. Hay en todo el dibujo, entre suspiros, como un ardor retenido, sofocado, como una llameante sensualidad sublimada, de pronto, por la presencia del dolor. Las caderas de la Reina, el oscuro bosque, el caballo musculoso, Lanzarote meditabundo...



Ese libro impreso por Caxton se convirtió en un manantial de la tradición literaria inglesa. Siglo tras siglo, las ediciones se sucedieron sin pausa y Arturo llenó los sueños de niños y viejos. El siglo XIX abrió sus brazos románticos a la *Tabla Redonda,* para que Tennyson cantase los «Idilios del Rey». La cursilería eduardiana se alimentó de tierna severidad en la vieja historia y en ella encontró las dimensiones exactas del *gentleman* la aristocracia de la Emperatriz Victoria, militarista, erotizada, beatona y totalitaria. Mark Twain, más democrático y más lejano, sienta a un *yanqui* a la mesa del Rey, pero no puede remediar cierta melancolía. Rosemary Sutcliffe, T. H. White, los *comics* americanos, una opereta—*Camelot*—de Broadway; docenas de películas siguen la sombra misteriosa de los caballeros en el siglo XX. Y los arqueólogos cavan. ¿Por qué disfrutarán tanto los anglosajones con esta historia?

La educación popular británica es modesta. Se nutre de pocas y sencillas cosas, se conforma con unas cuantas ideas. No padece ni exhibe la heterogénea y congestionada presión con que somos agobiados los latinos en nuestra mocedad. Pero esas pocas cosas, de apariencia feble y más bien anecdótica, son muy firmes. Perduran en la cabeza y en el corazón de los británicos como si se las hubieran clavado profundamente. Esa colección de claves contiene algunos cuentos chinos y no pocas falacias nacionalistas, pero también dos o tres cosas hermosas. Todas juntas, constituyen la droga necesaria para mantener la cohesión y la disciplina sociales y para garantizar, a cambio de cierta injusticia y de cierta modorra, la estabilidad política. La mayor parte de los ciudadanos del Reino Unido no sabe quién es, por ejemplo, Bertrand Russell, pero todos saben que un individuo católico llamado Guy Fawkes quiso dinamitar el Parlamento un día 5 de noviembre —el año importa ya menos—. Casi nadie sería capaz de nombrar seis

capitales de América del Sur, pero todos sabrían explicar cuatro cosas curiosas sobre Sherlock Holmes y hablar durante cinco minutos, con buen sentido, sobre Shakespeare —de cuya obra, por cierto, se venden diminutas colecciones de «chuletas», para satisfacción de los escolares y secreta delicia de los críticos extranjeros—. Sólo un puñado de exquisitos saben, de verdad, quién era y qué hacía David Hume, pero el noventa por ciento ha leído el *Pilgrim's Progress*, la *Biblia*, alguna cosilla de Kipling, un par de frases poniendo a Felipe II como un trapo y las memorias de algún espía o *Alicia en el País de las Maravillas*.

De la misma manera, pocos podrían hablar coherentemente sobre Julio César durante dos minutos, aunque aquí vino, vió y venció, pero cualquiera hablaría media hora seguida sobre «King Arthur», aunque no es nada seguro que viniese alguna vez de algún sitio. El profesor Vinaver, francés, lleno de nostalgias bretonas, dice con asombrada pesadumbre: *Qué extraña y, sin embargo, qué instructiva es la comparación entre el interés de los lectores ingleses por esta obra y el olvido en que la leyenda arturiana ha caído en el país que encontró su primera expresión poética* (25).

Pero es que el espíritu anglosajón ha sido prudente. Arturo pudo ser francés o galés, más eso es ya tan accidental como el *Dieu et mon droit* de las armas reales británicas. La tradición, simple y sólida como una consigna totalitaria, ha nacionalizado al héroe y a la leyenda y ha convertido a ambos en intocable institución literaria de la «britanidad».

IV. Buscar a un hombre

Empapados por el torrente de ideas y de papeles que nacían de *Le Morte d'Arthur*, los investigadores y críticos del siglo XIX, de pronto, se hicieron una pregunta hasta entonces silenciada: ¿Quién escribió el libro?

Por supuesto, se conocía un nombre. El impresor Caxton dice en el prólogo del volumen, casi de pasada, que el original le había sido entregado por un tal «Sir Thomas Malorye» *(sic)* y explica que dicho caballero había traducido la historia de ciertos libros franceses, pues era en Francia donde ya desde mucho tiempo antes habían aparecido las versiones escritas más estables de las leyendas.

---

(25) Eugène, Vinaver, editor y crítico de *Le Morte d'Arthur* y otras obras arturianas. Se le cita de nuevo más adelante. A él se debe, creo, el mayor esfuerzo investigador sobre el ciclo. Viene a ser al Rey Arturo lo que don Ramón Menéndez Pidal es al Cid.

Siguiendo una piadosa costumbre de la época, el libro terminaba en un colofón que transcribo en el inglés genuino del tiempo:

«I praye you all Ientyl men and Ientyl wymmen that redeth this book of Arthur and hys knyghtes from the begynnyng to the endynge praye for me whyle I am on lyue that god sende me good delyuerance and whan I am deed I praye you all praye for my soule for this book was ended the ix yere of the reygne of kyng edward the fourth by syr Thomas Maleore knyght as Ihesu helpe hym for hys grete myght as he is the seruaunt of Ihesu bothe day and night» (26).

Así es que, todo cuanto se sabía del autor de *Le Morte d'Arthur*, confiando en la buena palabra de Caxton, era que se trataba de un caballero —*knyght*— noble —*syr*— llamado Thomas Malorye o Maloroe, que sabía hablar francés —lo que, en su tiempo, ya no era muy común en la isla— y que vivió algunos años antes y algunos años después de 1469, pues éste fue el noveno año del reinado de Eduardo IV. Lo que no podía saberse, a pesar del colofón citado, es si aquel hombre era muy devoto cristiano, ya que ese párrafo piadoso no significaba en aquel tiempo más de lo que hoy significa una firma, sin que fuese, por supuesto, indispensable contar la verdad en su texto. Lo sucedido después, que ya contaremos, probaría, en efecto, que el colofón es una pieza maestra en el arte del jeroglífico irónico.

La búsqueda e identificación de Thomas Malory ha sido, seguramente, una de las aventuras escolares más bonitas, desinteresadas y difíciles de la historia literaria angloamericana, casi tanto como una *quest* del propio Rey Arturo. Podría ser esta búsqueda, por sí sola, asunto bastante para un libro hermoso. Me parece que es necesario contar aquí los retazos más importantes de esa aventura, que no ha sido contada jamás en castellano. Además, la identificación de sir Thomas Malory sirvió para descubrir aspectos hasta entonces desconocidos de su libro, sin los cuales la crítica habría permanecido siempre en un error. También creo que la historia de esta búsqueda debe ser contada como homenaje a los investigadores tenaces y oscuros que, sin gloria, dedicaron su vida a una cosa tan poco «popular» en nuestros días como es el descubrimiento de una verdad. Cierto que sólo se trata de una pequeña verdad: el mundo habría seguido adelante con sus trapisondas aunque no hubiese sabido nunca quién era

---

(26) «Yo ruego a todos vosotros gentiles hombres y gentiles mujeres que leáis este libro de Arturo y sus caballeros desde el principio hasta el fin; rezad por mí mientras aquí yazgo; que Dios me envíe buena liberación, y cuando yo esté muerto, os pido a todos que oréis por mi alma; este libro se terminó el año noveno del reinado de Eduardo IV por el caballero sir Thomas Maloroe, al que Jesús ayude con su gran poder, pues es siervo de Jesús tanto de día como de noche.»

(He procurado conservar el tono simple del original antiguo en inglés.)

Thomas Malory. Pero, ¿de qué tamaño tiene que ser una verdad para ser verdad?

A lo largo del siglo XIX, varios investigadores ingleses, franceses y norteamericanos habían tratado, sin fortuna, de encontrar algún rastro documental de Malory. Pero fue necesario esperar a los últimos años de la centuria para encontrar una pista seria y emocionante. Para entonces, Norteamérica había entrado en la historia y se había zampado ya la mitad de los derechos ingleses sobre la lengua inglesa. Por ello, mientras los británicos se dedicaban furiosamente a entrenar lanceros bengalíes, un laborioso estudiante de Harvard, llamado George Lyman Kittredge, entreabría las puertas del misterio (27). Kittredge no tenía más información inicial que la ofrecida en el colofón de *Le Morte d'Arthur*. Procedió con calma, dispuesto a invertir los años que fuesen necesarios, investigando a través de registros, actas judiciales, censos, crónicas heráldicas y relaciones familiares, dinastías apellidadas Malory, Mallore, Mellere, Maloroe, Maleore, Malure, etc., que hubiesen vivido en Inglaterra antes de 1485. Ya era difícil, pues, encontrar el pajar. Luego había que buscar la aguja, un individuo llamado Thomas Malory o algo así, *knight*, capaz por su edad y por su educación de haber escrito el libro antes de 1485. Durante mucho tiempo, Kittredge no consiguió más que una tremenda colección de fracasos.

Pero no se desalentó. Y un buen día, sin esperanzas, se dedicó a husmear en una vieja crónica local de Warwickshire, escrita en 1656 por un tal sir William Dugdale (28). Se trataba de un librote prolijo, farragoso, muy conocido por los estudiantes e investigadores dedicados a buscar rastros familiares de William Shakespeare. Sorprendentemente, nadie había pensado en Malory al leer el cronicón de Dugdale. Así es que Kittredge casi pierde el conocimiento al toparse allí con una noticia formidable: un Thomas Malory, aristócrata, había vivido en la villa de Newbold Revel, por lo menos en 1433 y 1434, y había llegado a ser miembro del Parlamento por su distrito. De «buena familia», este Malory pudo conocer la lengua francesa, dato que Kittredge confirmó más tarde al saber que el caballero había combatido —con

---

(27) GEORGE L. KITTREDGE: «Who was Sir Thomas Malory?», en *Studies and notes in Philology and Literature*, Boston, 1897. Encuentro también una referencia sobre un trabajo posterior, *Sir Thomas Malory*, Barnstable, 1925. Según me informa mi bibliotecario, de este libro sólo se imprimieron cincuenta ejemplares numerados y no hay ninguno en Europa. Otras referencias sobre KITTREDGE en el libro de HICKS que se indica en una nota posterior. El que desee conocer con más detalles la peripecia de buscar a Malory, puede consultar ALTICK RICHARD, *The scholar Adventurers*, Nueva York, 1950. No he agotado, desde luego, todas las posibilidades, pero mucho me temo que ninguno de estos libros puede encontrarse en ninguna biblioteca pública española.

(28) *Antiquities of Warwickshire.*

una lanza y dos arqueros— en el sitio de Calais y a las órdenes del fantástico Richard de Beauchamp, conde de Warwick.

Sobre este Richard de Beauchamp habría que escribir un libro. Normando, belicoso, audaz, inteligente, hizo en su vida muchas cosas que parecían copiadas de las mismas hazañas del Rey Arturo. Se le llamó «Fadre of Courteisy» y de su bravura y talento hay numerosas trazas en todo el siglo XV. En un momento de su azarosa vida, el conde de Warwick había cumplido un servicio extraordinario y dramático: hacer guardia en el mercado de Ruan, en torno a la hoguera en que se consumía la alondra Juana de Orleáns.

Pero sigamos con Malory. Para Kittredge, el resto era sólo una cuestión de fe. En 1897 el investigador de Harvard publica la historia de «su» Malory en una revista americana y produce una conmoción en todas las Universidades anglosajonas. Pero, en verdad, nada había sido descubierto que probase científicamente la identidad del personaje. Sólo, que hubo un Thomas Malory. Pero no que ese señor fuese el autor del libro.

Dos años más tarde, un bibliotecario desconocido, que no había oído jamás hablar de Kittredge y que se llamaba T. W. Williams, encontró un documento curioso en la catedral de Wells (29). Se trataba de un oficio real hecho público en 1468 por el cual un Thomas Malory, «miles», era especialmente excluido de una amnistía concedida por Eduardo IV a los partidarios de Lancaster en la guerra de las Dos Rosas. Kittredge se entera del descubrimiento en los Estados Unidos y no titubea: se trata de «su» Malory. El hombre de Newbold Revel y el del documento de Wells son la misma persona.

En efecto, el caballero había servido a las órdenes de Warwick en una expedición militar a Nortumbria en 1462 y, siempre a las órdenes del fabuloso jefe, a favor de la casa de York en la guerra de las Dos Rosas. Poco después, Beauchamp, «Kingmaker», *hacedor de Reyes,* se unió a la causa de los Lancaster, fue derrotado y perdonado por la generosa amnistía de Eduardo IV. De ese perdón quedaba excluido el Thomas Malory de nuestra historia, sin que nadie supiese todavía por qué.

Y así queda el asunto durante más de veinte años, hasta que, en 1921, un conocido especialista en Shakespeare, sir Edmund Chambers, encuentra, en cadena, varios documentos dramáticos. Por ellos se descubre que, en 1443, un tal Thomas Malory, caballero, fue acusado de robo por el ciudadano Thomas Smythe; que, en 1451, el rey Enrique VI intervino en una querella entablada entre los cartujos de Axholme y un noble llamado Thomas Malory; que, en 1452, fue dic-

(29) Ver *Athenaeum,* Londres, 11 julio 1896.

tada por un juez de Lincolnshire una orden de arresto contra un tal Sir Thomas Malory; que, en 1468, un Thomas Malory quedaba excluido de un SEGUNDO perdón real a favor de los lancasterianos. De todos estos datos se extrajo la conclusión de que en la segunda mitad del siglo XV vivía en Inglaterra un caballero llamado Thomas Malory, peligrosamente propenso a meterse en líos horribles y, desde luego, no muy parecido al modelo del Rey Arturo y sus transparentes caballeros. La única conclusión que no podía sacarse era la de que ese Malory había escrito *Le Morte d'Arthur.*

Pero no tardarían en añadirse episodios sensacionales a la brillante carrera del individuo descubierto por Kittredge. En los años veinte, otro hombre de Harvard llamado Edward Hicks cogió sus bártulos y se fue a Inglaterra a proseguir la caza. No sé cuantas horas y cuántas dioptrías perdió el hombre en el increíble «Public Record Office» de Londres. Conociendo ya la proclividad hacia el delito de Sir Thomas Malory, Hicks registró minuciosamente los legajos correspondientes a los casos criminales habidos en Warwickshire durante el siglo XV. No encontró nada. Recurrió entonces a ese apartado misterioso que hay en todos los archivos del mundo: «Asuntos diversos». Esa defensa de funcionarios aburridos u holgazanes suele ser un bosque intrincado, pero Hicks, como *Pulgarcito,* se armó de valor y se adentró en la maraña.

He aquí lo que ocurrió al cabo de un rato, tal como lo cuenta el propio investigador: *Aquel documento estaba escrito en latín. El margen derecho de los folios estaba muy deteriorado. Pero en la mitad inferior de una de las hojas, dos palabras brillantes como un rótulo de cobre acudieron a mi mirada: «Thomas Malory». La caza había terminado* (30).

La verdad es que no había terminado, pero el descubrimiento de Hicks era impresionante. El documento que estaba ante sus ojos era el acta de un preproceso incoado en Nuneaton, Warwickshire, el 24 de agosto de 1451, contra un individuo llamado sir Thomas Malory al que se acusaba de las siguientes encantadoras cosas:

— El 4 de enero de 1450, al frente de una banda de 26 hombres armados, atentó contra la vida del duque de Buckingham.

— El 23 de mayo de 1450, penetró en casa del ciudadano Hugh Smyth y violó a la esposa de éste, llamada Joan.

— El 31 de mayo de 1450, estafó cien chelines a sus vecinos, Margaret Kyng y William Hales.

— El 6 de agosto de 1450, volvió a irrumpir en casa de Hugh Smyth, volvió a violar a Joan y, de paso, se llevó cuarenta libras.

---

(30) HICKS, EDWARD: *Sir Thomas Malory,* Cambridge (USA), 1928.

— El 31 de agosto de 1450, estafó veinte chelines a un tal John Mylner.

— El 4 de junio de 1451, se trasladó con sus colaboradores a Leicestershire y, en una sola jornada, robó siete vacas, dos cabras, un carro y trescientas treinta y cinco ovejas.

— El 23 de julio de 1451 —tal como había descubierto tiempo atrás Chambers—, tuvo una bronca con los cartujos de Axholme. Intervino el rey Enrique VI y, por fin, sir Thomas fue detenido.

— El 25 de julio de 1451, se escapó de la cárcel.

— El 28 de julio de 1451, capitaneó un tumulto en la abadía cisterciense de Blessed Mary, en Coombe. Entró en el conventó, insultó y golpeó a los frailes, saqueó las arcas del abad y se llevó, además de joyas y dinero, los ornamentos litúrgicos.

— Al día siguiente volvió a la abadía, rompio 18 puertas, insultó al abad, forzó armarios y arcones y se llevó lo poco que quedaba. Ese mismo día fue detenido por segunda vez.

Ni Hicks en el momento de su hallazgo, ni nadie que llega a conocer la historia pueden evitar una carcajada ante la colección de fechorías del bueno de sir Thomas. Pero la verdad es que todo esto indicaba la existencia de un extraordinario y —es curioso— simpático felón, pero no la identidad del delicado autor de *Le Morte d'Arthur*. ¿Cómo sería posible, preguntábase la gente, que este cuatrero, rijoso, audaz *gangster* se hubiera ocupado alguna vez de hacer literatura cortesano-religiosa?

El caso es que la biografía delictiva y procesal de sir Thomas fue completada en los años siguientes por el propio Hicks y por otro americano, Albert C. Baugh, de la Universidad de Pensilvania. Hoy la conocemos ya sin faltar un día. Condenado por el Tribunal de Nuneaton, fue enviado a la prisión londinense de Newgate, donde había de terminar su vida. Al investigar este período de la peripecia de Malory, Hicks descubrió muchas cosas curiosas y decisivas. Justamente frente a la cárcel estaba la biblioteca pública de Grey Friars —la primera que hubo en Londres, construida alrededor de 1421—. Malory, que era un tipo simpático, consiguió granjearse la amistad de sus celadores y éstos sacaban libros de la biblioteca y se los dejaban para matar el tiempo interminable de la condena. Gracias a la tenacidad de Hicks, sabemos, casi exactamente, qué libros leyó Malory en la cárcel: *Guy of Warwick, The Knight of the Swan, Lancelot du Lac, The Story of the Graal, Four Sons of Aymon*, etc. (31). Malory, viejo, melancólico, solitario, se dejó llevar del ensueño de los libros de caballería. Tenía todo el tiempo necesario. Y un buen día se puso a escribir él mismo

(31) HICKS, E.: *Op. cit.*, pág. 65.

sus versiones arturianas, casi como quien escribe un testamento sentimental, un adiós a la dorada juventud levantista y a la libertad. El significado del colofón que Caxton imprimió en el libro —«good delyuerance»— sólo pudo entenderse cuando se supo el final de la historia. Pero... aún faltaba una prueba que confirmase la teoría de Hicks.

El último y dramático descubrimiento ocurrió algo más tarde. Del libro editado por William Caxton sólo se conocían dos ejemplares: uno de ellos, completo, está en la Biblioteca de la Fundación «Pierpont Morgan», en Nueva York. El otro, falto de once páginas que han sido sustituidas por facsímiles, está en la Biblioteca «John Raylands», en Manchester. En el verano de 1934, el bibliotecario del «Winchester College», míster W. F. Oakeshott, encontró accidentalmente un volumen manuscrito y cosido en el que faltaban algunas hojas del principio y del final. No estaba bien conservado, pero a Oakeshott le bastó una mirada para darse cuenta de que tenía en sus manos el original de *Le Morte d'Arthur* que Caxton había recibido para su impresión. Nada menos.

La interpretación exacta del hallazgo fue llevada a cabo por el ilustre Eugène Vinaver, de la Universidad de Manchester (32). El manuscrito hallado en Winchester probaba varias cosas sorprendentes:

Primera, que tanto ese manuscrito como el libro impreso por Caxton —que no era igual— eran refundiciones de un texto anterior desconocido.

Segunda, que Caxton había «trabajado» sobre el original de Malory, alterando párrafos, añadiendo frases de su cosecha y, sobre todo, SUPRIMIENDO LOS COLOFONES QUE EL AUTOR HABÍA ESCRITO AL FINAL DE CADA EPISODIO. Para los críticos, esto era sensacional, porque significaba que Malory no había querido escribir una novela, sino una serie de cuentos aislados, que recibieron unidad por los retoques del editor. Además, porque, al suprimir Caxton estos colofones, suprimía también las pistas que habrían identificado al autor, ya que, en cada uno de esos fragmentos «censurados», Malory contaba su propia historia. El celo del editor había ocultado durante quinientos años la extraordinaria aventura de aquel caballero belicoso, inteligente y sinvergonzón que terminó sus días, muy viejecito, sin conocer de nuevo el gusto de la libertad. Su libro no ha muerto todavía y sigue sugiriendo sueños a los muchachos imaginativos y proporcionando chorros de dólares a los productores cinematográficos. Los esfuerzos de Kittredge, Chambers, Hicks, Oakeshott y todos los demás investigadores que pasaron años y años inclinados sobre los documentos no han merecido nada

(32) Se deben a VINAVER magistrales ediciones del libro. *Le Morte d'Arthur*, 3 vols., Oxford, 1947, 1963 (sobre el manuscrito Winchester).

especial. Sólo tres líneas, de vez en cuando. Todo ese trabajo sirve para que los editores modernos, cada vez que imprimen *Le Morte d'Arthur,* puedan abrir el volumen con este párrafo:

«Sir Thomas Malory. M. 1471. Tuvo una vida agitada y combatió en la guerra de las Dos Rosas. Murió en la cárcel.»

Eso es todo (33).

FELIPE MELLIZO
9 Fleur Gates-Princess Way
LONDON S. W. 19 (ENGLAND)

(33) Esta es la historia abreviada de la más seria teoría sobre la personalidad de Malory. Pero hay más, interesantes para un curioso lector. Según sir John Rhys, Malory era un galés y no un inglés, lo que prueba con un estudio muy inteligente del apellido y de documentos del siglo XVI que parecen fidedignos. Sin embargo, no parece tener éxito esta hipótesis, especialmente en Inglaterra. (Ver la «Introducción» de *Le Morte d'Arthur,* ed. por John Rhys, «Everyman's Library», London, New York, 1966-1967.) Recientemente el investigador William Matthews ha roto una lanza a favor de otro Thomas Malory, que vivió en el siglo XV en la villa de Hutton, Yorkshire. Según él, *Le Morte d'Arthur* está escrito en un inglés más cercano al lenguaje norteño de Yorkshire que al meridional de Warwickshire. (Ver MATTHEWS, WILLIAMS: *The Ill-Framed Knight,* Cambridge, 1967.) La expresión «Ill-Framed» —«deforme»— tiene su fundamento en un hallazgo etimológico del profesor Vinaver: *Malory* viene del francés familiar *Maloret,* que significa, más o menos, «contrahecho».

BIBLIOGRAFIA

a) Sobre «Arturo» como figura histórica

COLLINGWOOD, R. G., y MYRES, J. N. L.: *Roman Britain and the English settlements,* Oxford, 1936.

LINDSAY, JACK: *Arthur and His Times,* Londres, 1966.

LOOMIS, R. S.: *Wales and the Arthurian legend,* Cardiff, 1956.

MONMOUTH, GEOFFREY DE: *The History of the Kings of Britain,* Londres, 1966.

MORTON, A. L.: *The matter of Britain,* Londres, 1967.

PORTER, H. M.: *The Saxon Conquest of Somerset and Devon,* Londres, 1967.

TATLOCK, JOHN: *The legendary history of Britain,* Berkeley, 1950.

SAKLATVALA, BERAM: *Arthur: Roman Britain's Last Champion,* Londres, 1967.

b) Sobre las leyendas artúricas

FARAL, EDMUNDO: *La légènde Arthurienne: études et documents,* París, 1929.

BRUCE, JAMES D.: *The evolution of Arthurian romance to 1300,* Göttingen, 1923.

MADDOCK, L. W.: *West Country Folk Tales,* Londres, 1967.

REID, MARGARET J. C.: *The Arthurian legend: comparison of treatment in modern and medieval literature,* Edimburgo, 1938.

c) Sobre sir Thomas Malory

ALTICK, RICHARD R.: *The Scholars Adventurers,* Nueva York, 1950.

BRADBROOK, M. C.: *Sir Thomas Malory* (ed. British Council), Londres, 1958.

HICKS, EDWARD: *Sir Thomas Malory,* Cambridge (USA), 1928.

KITTREDGE, G. L.: *Sir Thomas Malory,* Barnstable, 1925.

* Esta bibliografía sólo pretende ser útil y breve. Se citan en ella los libros que he consultado y los que me parecen imprescindibles. Otros datos vienen en las notas del texto. En todo caso, el que desee una información mejor y más amplia, debe consultar la *Cambridge Bibliography of English Literature,* Cambridge, 1957, y su *Supplement,* ibíd. Para los libros americanos, la *Bibliography of American Literature,* New Haven, 1955. Para los franceses, la obra de FARAL citada en la bibliografía. No he citado libros antiguos salvo en el caso de existir de ellos ediciones modernas y asequibles. En cuanto a la bibliografía española, debo decir algo. Consulté a varias personas e instituciones de nuestro país que, según mi criterio previo, podían darme información suficiente. Algunos de ellos, amablemente, me respondieron e informaron, y se lo agradezco. Otros no se dignaron contestarme. En cualquier caso, la bibliografía española es escasísima y me parece que los títulos incluidos en esta nota, en el apartado correspondiente, constituyen por lo menos el 90 por 100 de lo existente. Excepto, por supuesto, algunas versiones infantiles de las leyendas asturianas, menciones, no muy extensas, en las enciclopedias y algunos, tampoco muchos, artículos en revistas culturales y académicas. Es posible que existan cosas interesantes en bibliotecas particulares y en Universidades provinciales, pero no he podido encontrar referencia alguna. También es posible que se haya escrito y editado alguna cosa en Hispanoamérica, pero sólo sé de la obra de Alfonso Reyes citada en la bibliografía, que, además, se encuentra en la Biblioteca Nacional. Una cosa anecdótica quisiera señalar aquí. Se trata de la palabra «demanda» con que se suele denominar en castellano a lo que los ingleses llaman «quest». Por ejemplo, «La demanda del Santo Grial». Lo mejor sería usar otra palabra, aunque no fuese traducción literal, algo así como «búsqueda», «busca», etcétera. Incluso valdría decir, sencillamente, «aventura» y todo el mundo entendería de qué se trata. Me parece a mí.

MATTHEWS, WILLIAM: *The Ill-Framed Knight,* Londres, 1967.
VINAVER, EUGÈNE: *Sir Thomas Malory,* Oxford, 1929.

d) Bibliografía española y sobre España

BOHIGAS BALAGUER, PEDRO: *El baladro del sabio Merlín (ed. Burgos 1498),* Barcelona, 1961.

— «Los textos españoles y gallego-portugueses de la demanda del Santo Grial». (Anejos *Revista de Filología Española,* tomo VII.)

BONILLA Y SAN MARTÍN, A. (comp.): *Libros de caballería* (Nueva Biblioteca de Autores Españoles), Madrid, 1907-1908.

BROWN, A. C. L.: *Ivain, a study in the origins of the Arthurian Romances,* Harvard, 1903.

ENTWISTLE, W. J.: *The Arthurian legend in the literatures of the Spanish Peninsula,* Londres, 1925.

GARCÍA MORALES, JUSTO: *El baladro del sabio Merlín* (Introducción y notas), Madrid, 1956.

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO: *Orígenes de la novela,* c. e. cap. V, vol. I.

REYES, ALFONSO: «Influencia del ciclo artúrico en la literatura española», *Boletín de la Academia Argentina de las Letras,* vol. VI, 1938. También en *Capítulos de Literatura Española,* segunda serie, México, 1945.

THOMAS, H.: *Spanish and Portuguese Romances of chivalry,* Cambridge, 1920.

EL OTRO SILENCIO

POR

JUAN ANTONIO CASTAÑEDA

—¿Qué tal te encuentras?

—Bien, ahora no me duele nada —hizo una pausa y siguió—: Es raro, desde que me reconocieron ayer no tengo sangre ni molestia alguna.

—Eso es bueno, pero si te preguntan ahí dentro —estiró la barbilla hacia la puerta de enfrente— di que la hemorragia ha seguido hasta esta mañana; si no, te dejarán para otro día.

Antonio se puso de pie buscándose los cigarrillos. Encendió uno y volvió a sentarse junto a ella.

—Sin embargo, no tienes muy buen aspecto.

—Estoy un poco nerviosa. Ya sabes, estas cosas...

—Sí, claro.

Antes de volver a hablar, Antonio probó en su voz un tono menos preocupado.

—¿Estará ya el médico dentro?

—Ahora está visitando arriba —se adelantó a decir una señora sentada a su izquierda. Se tiró del velo hacia la frente y añadió—: Por aquí baja alrededor de las once.

Hubo un pequeño silencio roto por el estruendo de un portazo al fondo.

La señora del velo se acercó más a Antonio entre confidente y lastimera.

—Es su madre, ¿verdad?

El asintió con la cabeza.

—No hay más que verlo —dijo ella, y acompañó al giro resignado de su cabeza un débil suspiro.

No hablaron más. El comprendía que había que decir algo, que distraer la espera, pero sabía también que aunque hiciese un esfuerzo, poco más se le ocurriría decir.

Se levantó y fue hasta el extremo del pasillo. Desde allí la miró. «Nadie diría que está enferma», se dijo. Bajó los escalones que unían el pasillo con la entrada principal. En el patio paseaban los enfermos convalecientes bajo el sol de la mañana. Todo estaba limpio y cuidado. La manguera del jardinero lanzaba su chorro abierto como un

abanico sobre el macizo de margaritas. El reloj de la torre dio tres cuartos. Antonio comprobó el suyo. Se sentó. Recordó la entrevista con el otro médico el día anterior. Miró retrospectivamente buscando en su memoria algún indicio por el que pudiera sospecharse la actual situación. No, no lo había.

El patio se ensombreció de pronto. Antonio levantó la vista y siguió la nube hasta que de nuevo apareció el sol, cegándolo. Se sintió mal. Cambió de postura pero no consiguió desprenderse de aquella angustia. Sentía la cabeza hueca, sin peso, como un cuenco lleno de pequeños círculos luminosos. Se incorporó. Quedóse un momento inmóvil, apretó los ojos al tiempo que aspiraba hondo y los círculos desaparecieron.

Llegaba deslumbrado y no la vio hasta estar frente a ella. La señora del velo le hizo sitio sin dejar de hablar.

—Pues sí, ya le digo; el sábado pasado me tuvieron aquí cuatro horas. ¡Figúrese! Creí que me moría.

Hubo un momento de atención cuando la puerta se abrió. Todos miraban a la enfermera que en el centro del pasillo ojeaba una lista. Detuvo el dedo sobre ella y nombró en alta voz. Una joven se levantó, dejó sobre el banco una caja de cartón y entró en la consulta. La puerta volvió a cerrarse.

—Esa pobre está fatal —rezongaba la señora—. No hace un mes que la operaron; quedó bien, pero...

El sol subía ahora los peldaños de la entrada descubriendo en sus rayos el humo denso de los cigarrillos. En la mancha de luz se detuvo un hombre de avanzada edad. Jadeaba del esfuerzo hecho al subir hasta allí. Una monja se le acercó, le subió los pantalones del pijama y tomándolo del brazo le invitó a seguir. Dio un paso, dos, y volvió a detenerse. A cada aspiración, una avidez de aire le hacía abrir la boca desmesuradamente, como un pez en la agonía. La monja lo apoyó en la pared. Alguien trajo una silla y lo sentaron. El hombre levantó el rostro y sonrió agradecido. Ya no se movió. Quedaba en su sitio, estático, como muerto, proyectando su sombra en el pasillo y sobre sus propios orines.

A Antonio le invadió un sentimiento de culpabilidad, como si de él dependiera acabar con el dolor del mundo. Y ese amago de culpa se hizo más patente ahora al sentir en su brazo el cuerpo inmóvil y silencioso de su madre. Antes de que el acto siguiera al pensamiento desvió el propósito. Quería mirarla. No fue capaz. Había como un pudor absurdo e incomprensible que se apoderaba de él en tales momentos. Venía ya de antiguo. Por las noches, cuando ya todos dormían y ella le calentaba la cena, esta incapacidad, este deseo reprimido le

aniquilaba con su sabor de frustración, de impotencia. Entonces entraba en la cocina y la contemplaba al paso, orgulloso de ella, sintiendo que lo significaba todo. Hubo un tiempo en que trató de buscarle explicación a estas cosas. Ya no. Había luchado solo, sin pedir nada, y acabó sin saber dar nada tampoco. Eso era todo.

El hilo de sus pensamientos quedó roto por la voz de la enfermera que, sin soltar el manillar de la puerta, preguntaba a su madre:

—¿Es usted la paciente del doctor Flórez?

—Sí —contestó ella.

—Pase usted.

—¿Podría entrar también? —interrogó Antonio poniéndose de pie.

La enfermera lo miró.

—¿Es usted de la familia?

—Soy su hijo.

—Podrá acompañarla mientras se le hace el historial, en el reconocimiento tendrá que salir.

Era un gran salón dividido en dos piezas por un tabique de cristales esmerilados y rematado en el techo por un claraboya. Los muebles metálicos, el alicatado blanco que hasta media altura rodeaba la pieza, el olor a éter y sobre todo el frío níquel del instrumental médico, trajeron a Antonio la dimensión exacta del momento. En el estómago se le aposentó un desasosiego que enviaba sus efectos a las piernas, los brazos y poco a poco a todo el cuerpo. Recurrió al cigarrillo. No vio ceniceros y se guardó la cerilla quemada en el bolsillo. Sin aire que la impulsara, la bocanada de humo salía perezosa. Ya iba todo mejor.

La joven de antes cruzó el salón con dirección a la puerta, se detuvo un instante para estirarse la falda y salió. Alguien se acercaba ahora del otro lado del salón. Llegó hasta la mesa y rebuscó en los papeles. Antonio observó los largos vellos de sus dedos desbordando la gran sortija. Sin levantar la vista el hombre preguntó:

—Es la primera vez que usted viene, ¿verdad?

—Sí, la primera vez.

—Bien, bien... —y siguió rebuscando en la mesa.

Por fin de entre unas carpetas azules tiró de una cartulina que introdujo en la máquina de escribir.

—Acérquese, haga el favor —dijo señalando una silla próxima a la mesa. Parsimonioso, se sacó los puños de la camisa, dio unos espacios previos:

—¿Nombre?

—Elvira Calahorra.

—¿Edad?

—Cincuenta y cinco.

—¿Estado?

—Viuda.

—¿Hijos?

—Uno.

—¿Ha tenido usted algún aborto?

—No.

—¿Cómo le aparecían las menstruaciones...? ¿Normales, con mucha sangre?

Antonio se sorprendió de haber traído a su mente, precisamente ahora, el recuerdo de aquella mujer joven que conoció en Francia. Apartó la escena de su mente, pero siguió a su lado por los arrecifes aquellos que achicharraban.

—¿Cómo se desarrolló el embarazo?

Había sido feliz como nunca, como no volvería a serlo. Algo ocurrió que aún no comprendía. Aquellas lágrimas. Tal vez quemaron demasiadas cosas en tan poco tiempo. La última noche.

—¿Cuándo tuvo usted la primera hemorragia?

No se hablaron desde la cena. La playa estaba oscura y fue imposible hallar los francos perdidos. Las antorchas con los botes de plástico no sirvieron de mucho; las llamas fueron apagándose y tambien los ruidos, menos el del mar que hacía más silencioso todo.

—¿Dice usted que se le hinchan las piernas?

Aquel silencio y su llanto; sólo eso, porque ellos mismos no eran ya sino dos seres ausentes. Dos días antes...

—Pase a ese salón. Usted salga un momento, haga el favor.

Agazapado en lo más íntimo de su conciencia, pero al acecho, el cuadro recusado durante toda la mañana reclamaba de nuevo su presencia. Esta vez lo vio acercarse y no hizo nada por evitarlo. «Yo creo que si verdaderamente tengo una lesión, como asegura el doctor Flórez, ha de ser pequeña, ¿no crees tú?», le había dicho ella al entrar en el hospital. Ignoraba que el doctor había dicho más, mucho más de lo que ella escuchara, e ignoraba asimismo el contenido del sobre que había pasado a manos del director provincial de la Lucha contra el Cáncer. «Además —había seguido ella—, una lesión en la matriz no era cosa de temer tampoco; ya tenía cincuenta y cinco años, y en el peor de los casos, quedar inútil de ese órgano y a esa edad carecía de importancia. Ella conocía a una señora que...»

Fue mientras se vestía, que el doctor aprovechó para hablar con él. Lo hizo con toda claridad, como le había pedido. No le podía dar un diagnóstico seguro, por supuesto; para ello era preciso practicar la biopsia, único medio de confirmar el cuadro clínico. Su consejo era el de llevarla cuanto antes al hospital de San Amaro para someterla a

una exploración más a fondo. Aquel era el sitio idóneo para practicar una intenvención quirúrgica que, a su juicio, era el recurso que cabía esperar si todo quedaba confirmado.

Antonio había escuchado en silencio. Las últimas palabras le llegaron ya lejanas, apenas perceptibles, fijos los ojos en aquellos labios de los que esperaba la pausa que le permitiera hacer su pregunta. El movimiento del doctor para acercar el cenicero ya no lo vio. Con la cabeza baja esperaba respuesta, cualquier respuesta. No fue concisa. Había infinidad de enfermos tratados de cáncer que vivían muchos años e incluso que no morían de la enfermedad. En el caso de su madre era arriesgado predecir nada. En cuanto al éxito de una intervención, todo dependía de que estuviese o no afectado algún órgano vital...

Los alumnos habíanse agrupado en torno al catedrático y tomaban apuntes. Las voces se acercaron pero los términos de aquel léxico profesional le llegaban desprovistos de todo sentido. Sólo cuando el más próximo introdujo la mano y con gesto de desencanto miró al catedrático, pudo ella escuchar algo que le era familiar. «Tírese hacia el riñón», había dicho. Efectivamente, el alumno dio un giro a su brazo introduciendo la mano más allá de la muñeca, se detuvo atento, como si más que palpar escuchara, y con aire satisfecho confirmó el hallazgo. Se retiraron a la mesa. Ella sintió que la elevaban. La lámpara descendió y un sopor agradable le subió hasta el rostro. Retirada del grupo, la enfermera volvió la cabeza e hizo una señal de entendimiento. Se acercaron nuevamente. La espátula brilló un instante en el aire. Al contacto del instrumento, un temblor del cuerpo lo detuvo sin profundizar todavía. Se miraron. Al nuevo intento brotó el líquido.

Antonio se había levantado pensando en los órganos vitales. ¿En qué proporción podría avanzar la enfermedad? Si se conocían los factores tiempo, velocidad y distancia no sería difícil hallar una respuesta. ¿Era así o había leyes biológicas con características propias que se relacionaban entre sí de forma distinta al de las proporciones? En el fondo la más...

Alguien le tocaba en el hombro.

—¿Es usted el hijo de la señora que están reconociendo en ginecología?

—Sí, ¿ocurre algo?

—El doctor quiere hablarle. Venga conmigo.

Desatendido por la lógica, todo le parecía ahora una desatinada provocación sin ningún fin práctico... «La vida es maravillosa porque es imprevisible.» Absurdo. Una frase propia del ternurismo de un Sa-

royan. Sólo mirando hacia atrás era posible contemplar el dolor como triunfo.

El hombre le cedió el paso cerrando la puerta a su espalda.

—Acérquese —dijo el doctor reparando en Antonio. Giró el sillón hasta alcanzar el cordón de la persiana y una tibia y piadosa penumbra envolvió la pieza—. Bien, creo que debe usted saber que, practicado el oportuno reconocimiento, hemos apreciado en su madre un tumor en el cuello del útero que conviene tratar cuanto antes —lo miró un instante y siguió—: Su madre deberá ingresar en el hospital esta misma mañana.

—¿Quiere decir eso que operarán, doctor?

—No, no sería lo más indicado. Aplicaremos un tratamiento radioterápico.

—El doctor Flórez, sin embargo... —insinuó Antonio visiblemente decepcionado.

—El doctor Flórez realizó una exploración de tacto; una exploración que practicada por un experto, él lo es, pone sobre aviso pero no confirma. Son los análisis y la biopsia quienes definen y determinan —sacudió la ceniza del cigarrillo—. De cualquier modo tenga en cuenta que la cirugía no es toda la ciencia médica. En ocasiones se recurre a ella cuando todo está perdido. Afortunadamente no es éste el caso de su madre y ello debiera tranquilizarle.

Replegado en sí mismo, Antonio trataba de ordenar el cúmulo de ideas que aquellas palabras le habían provocado. En su complejidad, el alma humana puede transferir al sentimiento una ilógica correspondencia entre la causa y el efecto de un mismo acto. Es el juego incontrolable de lo irracional que al margen del conocimiento hace zozobrar toda evolución al pensamiento. Antonio comprendió que quedaban muchas cosas por decir, mas no sabía cómo provocarlas. El dolor puede inmunizarse a sí mismo, la cobardía adquirir una apariencia de valor. También él era arrastrado a este desorden inexorable del destino. Sus reacciones no eran ya las mismas de aquella mañana. Carecía de la decisión que creyó le asistiría llegado el momento y, a cambio, el presentimiento de una resolución adversa perfilaba su contorno más y más alejándolo de toda acción. Sin saberlo había iniciado la retirada. Fue ella al apretarle su mano quien le descubrió el camino. Era natural y justificado. Más tarde comprendería que fue miedo. Un terrible miedo a que se cerrase definitivamente el círculo de una posible esperanza. Desde este ángulo todo se le aparecía diáfano y transitable. Dudar, afirmar, insinuar, no era ya sino acribillar algo que poseía su propio e inmutable equilibrio. «No había enfermedades, sino enfermos.» Era una idea que él mismo rebatió alguna vez, pero que ahora no

dudaba en admitir. Y así, en una sucesión de argumentos enlazados ya con precisión rigurosa, todo comenzaba a ordenarse en sus sombras.

El golpe de la estampilla que el doctor aplicó al pie de la ficha devolvió el tiempo a su pulso.

—Tenga. Tendrán que darse prisa. Suban a Dirección, al primer piso para que les firmen el ingreso. Allí ya les indicarán.

El ya había salido y no pudo verlo; tampoco lo hubiera comprendido. En el umbral el doctor la tomó por los hombros y la volvió hacia él.

—Lo siento.

—Gracias, doctor. Temí por un momento que él lo adivinara todo.

—Sin embargo, ¿no crees que debieras decirle la verdad? Posiblemente eso te ayudaría...

Se sintió conmovida por aquel tuteo inesperado.

—Me ayudaría ¿a qué? —dijo resignada.

—No sé, pero tarde o temprano él lo sabrá y entonces...

—Entonces yo le explicaré. Sabrá que los síntomas aparecieron tarde, que el sarcoma ya había invadido... ¿por qué?

No pudo seguir. Fue sólo un momento, el tiempo de acompasar la respiración y evadir aquella opacidad de sus ojos. Cuando alzó la vista ya las cosas emergían aclarando sus contornos.

Se miraron en silencio. Nada más quedaba por decir.

—Gracias otra vez, doctor.

Se volvió hacia la puerta, procuró componer el gesto y salió.

Afuera, un sol en el esplendor de su poderío ponía un grito de luz, un estallido de vida allí donde tocaba.

Juan Antonio Castañeda
Bernardo López, 3, 2.º A
Madrid-8



HISPANOAMERICA A LA VISTA

LEOPOLDO MARECHAL O LA ALEGRÍA

POR

ALEJANDRO PATERNAIN

Alegre cuando narra y teje historias; cuando compone la armonía de sus odas e himnos; alegre cuando discurre y reflexiona sobre el mundo moderno (reflejando su rostro increíble); alegre en la concentrada salutación de un alba perpetua vislumbrada en su cabal contentamiento, alegre por naturaleza y por destino, Leopoldo Marechal es hasta ahora el embajador plenipotenciario de la leticia en la república de narradores y poetas latinoamericanos que se constituye —como dirían inefables editorialistas— sin distinción de lenguas, de ideologias ni de fronteras.

Entre la complejidad y hondura de Borges y la visión alucinada de Sábato, el poderío renovador de Cortázar y la magia épica de la palabra en Guimarães Rosa; junto a la rotundidad y la poesía en los mundos de Alejo Carpentier y Miguel Angel Asturias, a la desolada comprensión de Onetti, a la agonía y dolor de Rulfo y al inquirir en los orígenes de un modo de ser, tal cual aparece en las ficciones de Martínez Moreno; frente a la fuerza expresiva de Vargas Llosa y Roa Bastos, al esplendor del acento en Molinari, la libertad creadora de Octavio Paz y la refinada ironía de Mujica Láinez, a la rica intuición novelesca de García Márquez y a la piedad estremecida de José Donoso, la obra de Marechal aporta la experiencia de una alegría que va más allá del humor y del esplendor del gozo.

Humor hay en varios de los nombres (o renombres) apuntados. Borges conoce los sesgos y las modulaciones de una personalísima ironía; García Márquez, la frescura de aquellos episodios en los que la gracia del contar se resuelve en una visión de simpatía hacia personajes como los de *El Coronel* o situaciones como las de la estupenda *Cien años de soledad.* Oliverio Girondo aúna lirismo y desenfado, y su risa es fuerte, con un tinte de poesía goliardesca y jocunda. Pero en ellos la alegría no equivale a la zona medular de sus estilos, de sus modos de ser y estar en el mundo, de sus particularísimas vías por las cuales la vida es atendida, penetrada, comprendida. En ellos la alegría se da —cuando se da— como forma adjetiva, como enjuiciamiento de seres y cosas. Risa o ejercicio de ironía, agrio humor o crítica jocunda, la alegría no llega a constituirse en núcleo a partir del cual organizarlo

todo, desde la fe profunda hasta la disposición sintáctica y rítmica de la frase. Tal linaje de alegría absoluta lo encontramos, hoy, en Leopoldo Marechal.

La carcajada y la metafísica

En el breve (y sabroso) tratado sobre lo ridículo con que Marechal cierra su *Cuaderno de navegación,* se lee que «una carcajada puede ser el arranque de una metafísica». Juzgamos que en tan parcos términos se halla comprendida la actitud vital más profunda del escritor, el reducto más firme y verdadero donde se asientan los elementos que configuran su personalidad. Aquello por lo cual se abarca la variedad de su obra creadora y se la entiende como las partes de un todo orgánico. Marechal escribió novelas (extensa, elaborada, plena de alusiones y significados una de ellas); pero demostrando que sabe disponer con tanta eficacia las estructuras de un pasaje de largo aliento como los resortes de una escena breve. Del mismo modo, su poesía se vierte por los amplios cauces del himno y de la oda o por la condensada forma del soneto; a través de armonías elegíacas o de la gracia y levedad de las canciones. Tampoco el género dramático fue ajeno a esta continua alegría de crear: varias obras para la escena mostraron que los intereses de Marechal llegaban hasta ese mundo tan exigente y tan cercano, a la vez, del lirismo y del impulso épico. Igual afán, asimismo, por el tratamiento de la prosa ensayística, forma libérrima y cuasi-poética de expresión. Nadie podrá reprocharle que haya sido desatento para con todas las modalidades genéricas de la literatura; el único reproche que le correspondería sería el de que no inventó ningún género nuevo. Pero esto debe tenerle sin cuidado. Primero, porque es seguro que no ha necesitado hacerlo, y segundo porque poseyendo su personal y honda alegría, deja para los profesionales de la invención el contento de fabricar géneros nuevos y mortificar con ellos al espectro de Croce.

Nuestros lectores darán por descontado que tras esa multiplicidad creadora se anuncia una estricta, insobornable y pura unidad. No hay, probablemente, escritor de vario registro que, de un modo u otro, deje de presentarla. Pero quizá tampoco haya, por lo menos entre los escritores vivientes de Latinoamérica, quien, como Marechal, exija, para la comprensión cabal de una parte de sus obras, la apreciación de las restantes. Muchos de sus poemas cuentan el meollo ontológico de lo que cantan sus narraciones. Y muchos de sus ensayos recuentan (y también cantan) su razón creadora, es decir, su razón de amor.

Unidad de temas, de tonos, de actitud ante una coherente línea

filosófica y religiosa. La obra de Marechal nos pone frente a la alternativa de un compromiso: o rechazar de plano su asunción del catolicismo o aceptar la valentía y la reposada fuerza de su visión. Esto no implica comulgar con su presencia de espíritu: no es imprescindible, para apreciarla, concordar con su metafísica. Sí lo es esforzarse por entender cómo la alegría con que se responde a una fe definitiva da a luz la calidad de un escritor. No es la fe la que hace nacer al novelista o al poeta; ella organiza al hombre, lo define y lo orienta. Pero es la alegría por razón de esa fe la que hace contar o cantar al hombre. ¿Se resuelve la vida con ello? ¿Se juega sucio frente a quienes no han resuelto sus existencias? ¿Se escamotea la dureza y dificultad del vivir con el fácil expediente de echar mano a una solución ya elaborada? Es probable que Marechal sonriese a esas preguntas (si no lo ha hecho ya con frecuencia), pues por una operación de lógica elemental se deduce que quien no resuelve la vida, la disuelve. Y en esta sonrisa no hay que ver ni un átomo de malicia: es el reír inevitable de quien sabe que todo lo humano padece privaciones, limitaciones y defectos. Inevitable y purificador: la risa posee también su propia «catarsis». Así se encarga de demostrarlo Marechal en su *Breve tratado sobre lo ridículo.* Partiendo de una observación de Aristóteles de que «lo ridículo tiene por causa una privación y una fealdad no acompañadas de sufrimiento y no perniciosas», razona así: si se admite que el espectador «padece con» los actores una vivencia cómica y realiza con ello la «experiencia de su propio ridículo», se concluye en la catarsis de lo cómico: «una catarsis por la risa»; y se da en la conformidad riente «con que acepta el espectador aquella toma de conciencia de sus propios defectos y limitaciones. Ahora bien, esa toma de conciencia no sería dable al hombre, si no tuviera él en sí mismo y de algún modo la noción de Alguien sin límites ni defectos con quien comparar la magnitud y naturaleza de sus privaciones humanas. Y ves aquí, Elbiamor, de qué manera una carcajada puede ser el arranque de una metafísica».

No siempre reír es burlarse, como suelen temerlo aquellos que tanto motivo dan para reír. Es, en todo caso, una manifestación de la alegría surgida del cotejo entre lo perfecto y lo imperfecto, entre lo ilimitado y lo que tiene límites, entre el ser de Dios y el ser del hombre. Es un sesgo personalísimo en la concepción de lo cómico aplicado a una metafísica tradicional, a un lugar común ontológico, nunca agotado y siempre presente en la experiencia religiosa. Verdadero hallazgo la aproximación de estos términos: carcajada y metafísica. Un chispazo de sonriente ingenio y un decir como jugando la convicción radical, el fundamento último sobre los cuales un hombre ha asentado su vida.

La gracia de ese decir impide, afortunadamente, que el lector se sienta obligado a aceptar la teoría de Marechal como la única valedera en el interrogante que la risa o el humor plantean al pensamiento. No lo exime, sin embargo, de considerarla como la definición de Marechal, la que expresa en forma clara a irremplazable su condición de escritor, su visión, su estilo. Muchas veces la filosofía intentó definir a la risa; pocas veces se ha forjado, como en este caso, una proposición tan regocijada y alegre de la alegría misma. Marechal no puede con su ingenio: él ha de reír cuando habla de la risa. Pues habrá de comparar su pensamiento con el Pensamiento Supremo, en el cual resplandecerá la verdadera palabra y la definición verdadera de todas las cosas.

Cultura y aventura

La palabra de Marechal nos obliga a pensar que ya la hemos oído, o leído, en quién sabe qué atajo o remanso de nuestra vida. Empieza por producirnos el efecto de una melodía cuya memoria no hemos perdido del todo, que nunca perderemos. Una mezcla de sorpresa y añoranza. Luego, a medida que el esfuerzo evocador se ahonda, la levísima angustia se hace confianza y la sorpresa, complacencia lúcida. La palabra de Marechal ya ha sido dicha, efectivamente, pero no lo ha sido del todo hasta que él la pronunció. Es palabra de raíz y fruto. Va desde el origen hasta su destino. Y entiende su destino porque no pierde el sabor de su origen.

Pero, ¿qué origen? ¿De qué naturaleza? El de nuestra cultura misma, el del ambiente que aún respiramos, el de las concepciones que —no obstante el signo renovador y crítico del siglo— siguen nutriéndonos: antigüedad clásica, espiritualidad bíblica, lirismo medieval, tradición humanística. Expresa o implícitamente, la obra de Marechal atestigua la inserción en esos panoramas culturales y la participación vigorosa de su pensamiento en las fuentes de la experiencia artística y religiosa. En las *Claves de Adán Buenosayres* —para tomar sólo un caso concreto— Marechal revela algunos de los elementos primordiales de su interés, de su fervor, de su alimentación espiritual: Homero, Hesíodo, Virgilio, Dante, Ben Tofail, Rabelais. Y también otras lecturas, otras devociones: los padres de la Iglesia, San Agustín sobre todo y, claro está, las Sagradas Escrituras. Pero sin que Marechal deba revelarlo, tanto su novela y su poesía como su prosa ensayística prolongan en un sentido un complejo cultural vasto y espléndidamente asimilado. Grecia o Roma no se reducen a dos o tres nombres capitales: son frecuentación, impregnación por asiduidad, de obras y auto-

res que forman una literatura. Su comprensión de Dante no fue lograda echando solamente incienso ante el altar del florentino: hubo un recorrido por la poesía contemporánea a Dante y anterior a él, por el *Dolce Stil nuovo* y la atmósfera lírica que desde los trovadores provenzales hasta la poesía galaico-portuguesa transformó radicalmente el quehacer lírico occidental y la concepción misma del fenómeno poético.

Como humanista de ley, nada de lo contemporáneo le es ajeno. Ni la situación de América Latina ni su destino revolucionario escapan a su apreciación. Tras su viaje a la Cuba de Castro, Marechal expresó que «la palabra 'humanidad' puede recobrar aún su antiguo calor solidario.» Lúcido para definir los vocablos y aquilatar significados, sabe que la palabra «marxismo» despierta un terror injustificado, del cual se busca defenderse con expresiones vacías e ineficaces: «Los términos 'democracia', 'liberalismo', 'civilización occidental y cristiana', 'defender nuestro estilo de vida': esto último, naturalmente a costa de los estilos ajenos.» «Desde hace tiempo —dice también Marechal— América Latina vive en estado 'agónico', vale decir de lucha, según el significado etimológico de la palabra. Y esa lucha tiende, o debe tender, o lo que Fidel Castro llamó anoche 'segunda independencia'. Yo diría que nuestro continente pugna por entrar en su verdadero 'tiempo histórico': lo que vivió hasta hoy es una especie de prehistoria.»

Léanse el «Manual del astronauta», «Autopsia de Creso», «Cosmogonía elbitense», «La torre de marfil asediada», en *Cuaderno de navegación,* sin rozar aún su novelística. Tales páginas darán la desnudez de su pensamiento a quien quiera hallarlo, independientemente de sus mundos de ficción. Marechal habla del hombre de su tiempo, pero no sólo de él: de aquello que lo creó también habla. Del pronunciado y del pronunciador. Del verbo y de quien lo profiere.

Su cultura se convierte en su estilo de vida y en su proyección en el tiempo. En su aventura, en suma. Y su aventura resulta una dimensión enriquecida, henchida de tradición que es savia de originalidad. La obra nueva nace como consecuencia de ese equilibrio entre la raíz y el fruto, entre la cultura asimilada y la aventura creadora. Y con ella nace, también, la alegría. Una forma primera de alegría que acompaña al conocimiento de sí como la sombra al cuerpo: saber adónde se va y cuál es el camino que se sigue. Elección que limita y da forma, pero que no mutila; que regenera el sabor de los tiempos sin aniquilar la memoria de la eternidad. Audacia bien plantada, capaz de jugar con palabras que suelen herir a púdicos oídos modernos: «Soy un retrógado —explica Marechal en *Claves de Adán Buenosayres*—, pero no un 'oscurantista', ya que voy, precisamente, de la oscuridad hacia la luz.»

Tenemos ya el estrato inicial de la alegría en Marechal: el que dibuja los rasgos de un rostro. Alegría de saberse y conocerse, alegría de filiación y de tránsito. De ella a las expresiones de ese rostro, a sus significados, hay un solo paso: el que descarta a la Tristeza y decreta la muerte de la Elegía.

Los juegos tramposos

«La Tristeza es el juego más tramposo del diablo», leemos en el primero de los siete días del *Heptamerón*. Definición que pulveriza precisamente aquello que define. En la «Didáctica de la Alegría» Marechal expone una razón teológica para desenmascarar esa condición tan aparentemente natural de los hombres. La tristeza es a la vez un juego y una trampa, una maquinación demoníaca. Y por saberlo, una torpe tramoya, un embeleco burdo del cual no resulta fácil librarse.
Comienza entonces, en la Didáctica, a quitar solemnidad y a reducir la tristeza a lo que tiene de hinchazón, de paralización, de gratuidad:

tiene las presunciones de una Musa frutal,
y es sólo un pañuelo con que se suena el alma
su nariz en resfrío.

Y más adelante:

Si la Tristeza es ya tu inquilina morosa,
échala de tu casa, pero sin altivez.
Le dirás que se lleve su catre y su baúl,
que se ponga su gorro, de astracán o de lluvia,
y que se vaya, en fin, a pisar hojas muertas
o a tocar los llorosos violones del hastío.

Tales disposiciones éticas se hallan involucradas en una estética. La descripción del Triste o del Alegre responde sin duda a un tipo humano, pero apunta también a un quehacer específico: el del poeta. «... cuídate de los Tristes», aconseja Marechal, «ellos no ven la luz como no sea / por el solo agujero de sus flautas.» Se les reconoce por el repertorio habitual, por las insignias con que aluden a la tristeza: «El pan de la congoja y el vinagre del tedio; / los barnizados muebles de la desolación, / los trajes en buen uso del espanto, / los ataúdes hechos a la medida / para las ilusiones que fallecen, / los elásticos perros del insomnio, / las mulas flacas de la soledad / y otros artículos afines / con la tiroides y el Parnaso.»

Las visitas de los Tristes son asunto de cuidado; no olvidemos que la tristeza es un juego tramposo del diablo. Pero el mayor peligro sería magnificar el recelo, tornarlo inmerecidamente serio, no saber poner al demonio (o a un Triste, emisario suyo) en ridículo: «Si, por desdicha, un Triste visitara tu hogar, / espera dignamente a que se marche; / y luego, con urgencia, lavarás el asiento / donde ubicó sus nalgas tormentosas, / y romperás el vaso en que ha bebido, / y quemarás en tu salón de seda / nueve granos de incienso con tres de cinamomo. / Buscarás en seguida la casa de un Alegre; / pues en verdad te digo / que vale más la rota pantufla de un Alegre / que la sandalia nueva de los Tristes.»

Pero, ¿cómo es un Alegre? No se es alegre porque la risa brote «sin partera en sus labios / o porque sus talones en frescura / son dos rojos ovillos en la danza». La concepción del Alegre no es psicológica. Marechal no habla aquí de temperamento. El ser alegre no configura una fatalidad. La alegría no viene *antes,* sino *después de.* Es un coraje y una conquista: «Según mi ciencia, es un Alegre puro / quien se atrevió a reír / después de haber mirado en equidad / el semblante primero de la Rosa.» La alegría es la atmósfera de la trascendencia y el alegre «ya es el espejo de una flor sin otoño». «Y es un Alegre de color exacto / el que rompe a bailar / después de haber quemado su corazón de tierra / y de haber visto sobre la ceniza / la figura de un dios ensimismado».

Después de esa quemazón, de esa purificación en que las entrañas se transfiguran, Marechal se entrega a desinflar los más pomposos lugares comunes de la Tristeza. La muerte imprevista de un amante, la remoción del pasado, las selvas y espesuras (tan prestigiadas por quienes proscriben de la poesía a las palabras prestigiosas), la eternización de lo efímero, la soledad («Deja la soledad para el uso exclusivo / de los poetas devastados / y los filósofos en ruinas»), son graciosamente desenmascarados y enfrentados en su verdad: débiles refugios del individuo; ceguera para ver el mundo y los sentires comunes que, en la ventura o el infortunio, lo organizan; encogimiento de ánimo; pobreza interior. Traje de mentir, como declara el poeta cuando hubo dado muerte a la elegía: «... allí, tirado sobre las arenas, / yacía el cascarón de mi alma prudente, / su vieja peladura recién abandonada, / su traje de mentir». Marechal llega a la Alegría después de un aprendizaje que adquiere las trazas de una liberación. La Alegropeya se cierra con un Canto de Alegría y con éste, el día primero del *Heptamerón.* La ordenación de la materia de este libro (si no el mejor por lo menos uno de los más ilustrativos de la personalidad de Marechal) deja entrever su significado, una razón ordenadora, una correspon-

dencia entre aquello que ocupa cada uno de los siete días y la contextura íntima del poeta. Inaugura el libro la Alegría, y lo hace en tres formas: «Invención y muerte de la Elegía», «Didáctica de la Alegría» y «Canto de Alegría». Los dos días siguientes tratan de los temas de la Patria y de la Muerte hasta llegar al centro de los días, al corazón del libro: «El Cristo». A partir de allí, la Poética y la Erótica van exaltando el tono enlazadamente hasta desembocar en el Tedéum del poeta.

Los juegos tramposos del diablo han quedado desbaratados. Este otro aspecto de la alegría en Marechal responde a una victoria: la noche y el temor se rinden finalmente. La melancolía ha asomado en este mundo lírico: «Sirena matinal fue mi alegría, / pero, sobre la faz de la sirena, / mostró después al corazón en pena / su doble cara la melancolía.» (De la noche.) No obstante, la alegría es fuerza ante la cual la melancolía no prevalecerá. Esa conquista del dolor y el triunfal arribo a la alegría nos remiten a una de las zonas más profundas del autor de *Adán Buenosayres:* «Y al fin se desvanece mi sentido / sobre los arenales del olvido; / pero a su eternidad sonríe el alma.» (De la noche.) «Con el número Dos nace la pena», dice maravillosamente en el soneto «Del amor navegante». Pero esa pena habrá de resolverse en una unidad y una alegría que, sobrepasándose a sí mismas, advendrán al reino de la leticia.

Veamos, antes, el significado de los caminos de poeta y novelista que conducen a Marechal hasta el Elogio y el acto de equidad. Su poética primero, su arte narrativo, después.

La glorieta de Ciro

«Mi salto no fue de la poesía a la novela, sino del *género lírico al género épico*», aclara Leopoldo Marechal en una entrevista con César Fernández Moreno publicada en *Mundo Nuevo,* número 18. Pasaje de un género a otro sin evadirse del territorio poético; cambio de tono, de alcance de visión y de proporciones sin renunciar a la poesía. La novela no es contraria de la épica, sino «sucedánea natural»; la prosa novelística no es instrumento de análisis ni se tiene por hermana de la escritura ensayística: es una manifestación de la poesía. El propio Marechal lo ha expuesto teóricamente más de una vez, por si no bastara la práctica exposición que significa *Adán Buenosayres.* Epopeya del alma, epopeya metafísica, equivale también a un extenso poema orientado hacia la elucidación de la poesía misma. Nunca se insistirá lo bastante en este aspecto de *Adán Buenosayres:* la poesía es preocupación absorbente y totalizadora en una novela de variados y complejos centros de interés. El protagonista es poeta, su amor es el de un

poeta que busca a través de la amada su destino último; el lenguaje es tentativa poética por liberarse de las exigencias del realismo y del naturalismo; la teoría estética de Marechal —tan sagazmente vinculada por Graciela de Sola a la religiosa necesidad de alabanza— constituye una poética coherente. «La poesía es el idioma natural de lo metafísico», declaró Marechal. Jugar con las formas y darles milagrosamente otro destino, eso es la poesía, dice Adán Buenosayres no bien el fervor del vino empieza a circular en la glorieta de Ciro. Juego, formas, otro destino, idioma natural de lo metafísico: he ahí la trayectoria de una exposición que Adán dedica —entre vaso y vaso— a los oídos de Pereda, del astrólogo Schultze y del italiano Ciro. Siguiendo el esquema y las acotaciones de un dialogado teatral, va surgiendo la doctrina poética. No hay discurso, sí amistoso coloquio; un aura de la Academia y del Liceo, una brisa de las cortes florentinas y una sal de la huerta de fray Luis se filtran en esta noche porteña aromada por el vaho de achuras asadas en la parrilla. En el centro de la novela, en su libro cuarto, Marechal expone su definición de la poesía, su introspección del poeta y su análisis del acto creador. La glorieta de Ciro recoge, junto con el humo de las suculentas asaduras y los vapores del mosto siciliano, la profesión de fe del poeta Adán Marechal, la que el «Arte poética» del *Heptamerón* entona en verso y el *Cuaderno de navegación* desarrolla en límpida prosa. Hela aquí: el poeta no es un creador absoluto, puesto que parte de formas dadas. Es un «imitador» de lo que no inventó él, sino Dios. «Todo artista —dice Adán— es un imitador del Verbo divino que ha creado el universo; y el poeta es el más fiel de los imitadores, porque, a la manera del Verbo, crea 'nombrando'». ¿Cómo se verifica su creación? En dos tiempos: primero, la inspiración. Ya por un soplo divino, ya por exaltación ante la hermosura creada, «el poeta se ve asaltado por una ola musical que lo invade todo, hasta la plenitud, a semejanza del aire que llena los pulmones en el movimiento respiratorio». Segundo, la expiración. Es una caída, la primera, puesto que el poeta, por íntima necesidad, tendería a expresar el caos inicial donde conviven todas las armonías. Para ello, «baja de lo infinito a lo finito», de lo uno a lo múltiple. La segunda caída se verifica tras la creación *ad intra* o interna; luego que el poeta ha elegido una forma, se opera la creación *ad extra,* cuando el poeta se enfrenta con el idioma. Sin ese descenso el artista no sería un creador, sino un contemplador. La creación poética es un acto de amor, pero no libre como en Dios, quien creó «porque quiso, cuando quiso y como quiso», sino forzoso, por ley de caridad, pues «toda criatura que ha recibido perfección debe comunicarla, en cierto modo, a las criaturas inferiores».

Partiendo de su profesión de fe poética, Adán llega hasta lo religioso. La noche en la glorieta de Ciro, «noche absurda» como la califica el propio Adán, ve nacer dentro de sí una dimensión metafísica: el poeta ha mordido un anzuelo invisible. Los tambores nocturnos arrecian y el Pescador tironea desde arriba. Hablar de poesía es aludir a lo trascendente; una concepción aristotélico-tomista fundamenta su pensamiento poético y enlaza y unifica los diversos matices de la personalidad de Marechal. En un continente en que la poesía se hace —o se la cree hacer— a espaldas del pensamiento; en tiempos en que la efusión o la torrentera verbal alcanzan para lograr el título de creador, en que la mayoría de los poetas (de la comarca o del mundo) rehúyen la reflexión sostenida y profunda sobre el mismo arte al cual se consagran, es justo poner en evidencia a quien reflexiona y elabora un arte poética cuyas proporciones no se reducen a los límites explicativos del manifiesto ni se diluyen en teoría literaria ni en trasnochadas preceptivas. Hay, por fortuna, excepciones: Octavio Paz, crítica luminosa, no menos profunda e influyente que su poesía; y también Guillermo de Sucre, poeta y ensayista. Y el mexicano José Emilio Pacheco, joven escritor que sabe aunar poesía y reflexión.

El pensamiento poético de Marechal es consecuencia de su fe; y ésta deriva de su naturaleza: «... por vocación y naturaleza, soy un hombre religioso y metafísico», expresó el escritor. Pensar la poesía e integrarla en la orientación de un espíritu no la priva de espontaneidad ni menoscaba sus fueros emocionales: ahonda su razón de ser y conquista territorios más amplios y ricos para la emoción. Es posible, y legítimo, discrepar con los fundamentos de su reflexión, y aun con la vena platónica y neoplatónica que se filtra al concebir la obra poética no como encarnación (del germen al fruto según la metafísica bíblica), sino como descenso y caída; pero no es posible rechazar las concepciones de Marechal sin rechazar de plano al hombre que las sustenta. Hacerlo así equivaldría a falta de sinceridad, pues la alegría que hemos disfrutado con la lectura de su obra hunde sus raíces en un profundo suelo ontológico.

¿Qué alegría se desprende de esta concepción? Llamémosla gozo, y estaremos en lo cierto. Gozo de la participación, y participación que se verifica en el amor. El gozo del poeta, dirá Marechal en *Cuaderno de navegación,* «se logra en el orden exterior de la creación poética, el cual atañe también al orden de la caridad, ya que las exteriorizaciones del poeta no son, en el fondo, sino lo que hay en él de «transferible» y lo que ofrece a los hombres por vía de «participación amorosa».

Tal concepción es válida para el género lírico como para el género épico. En uno y en otro, Marechal mantiene sus convicciones y su fe;

en el lírico explora, inquiere, se mueve en torno al mundo subjetivamente; en el épico comprende al mundo, lo hace mover ante él, lo abarca objetivamente. Veamos cómo la alegría de este poeta se expande en el amplio cauce de la epopeya en prosa.

La creación novelada

En una entrevista a Carlos Fuentes (*Mundo Nuevo* núm. 1) expresa Rodríguez Monegal lo que él entiende por «gran ausencia de buena parte de la literatura latinoamericana: un sentido de lo cómico, un sentido del juego, pero de lo cómico serio, de lo cómico con riesgo, de lo cómico como una jugada definitiva y última, no de lo cómico frívolo, de lo cómico superficial, de lo cómico pintoresco». Un solo nombre latinoamericano menciona el crítico: Julio Cortázar. Por su sentido de liberación, por su combinación de humor y metafísica. Lógicamente, no podía esperarse referencia alguna a Leopoldo Marechal, no obstante haber merecido su *Adán Buenosayres* una acertada nota (y en más de un sentido única) del propio Cortázar, en la que reconocía el camino abierto por el humor, el juego y la ironía, y en la que aceptaba la lección de Marechal como poderoso incitante y tentador desafío. Pero en el mismo año que la revista *Realidad* publicaba el trabajo de Cortázar (1949), Rodríguez Monegal escribía un agresivo e injusto artículo a propósito de *Adán Buenosayres,* en el cual no acertaba con los verdaderos defectos de la obra ni alcanzaba sus más evidentes valores. Afortunadamente, posteriores números de *Mundo Nuevo,* bajo la dirección de Rodríguez Monegal, incluyeron páginas sobre Marechal: en el número 6, Silvia Rudni, quien analiza *El banquete de Severo Arcángelo,* señala que la ironía y el humor, virtudes cardinales en Marechal, son «todavía muy raras en los escritores latinoamericanos». Y en el número 18 aparece una jugosa entrevista que le hizo César Fernández Moreno. De tales observaciones importa destacar dos cosas: primero, que la literatura latinoamericana no abunda en obras de humor; segundo, que la vena humorística de Marechal resurge con más plenitud en medio de esa carencia, según se desprende de los testimonios que lo enuncian (Cortázar, Silvia Rudni), o de las palabras que lo escamotean (Rodríguez Monegal). El propio Marechal señaló que las tres cuerdas por él manejadas son la poética, la metafísica y la humorística. (Ramón Merica: *El País,* 1966). Ninguna de las obras enjundiosas de Marechal están exentas de esa trinidad cuyo lazo unitivo debe recibir —en buen romance— el nombre de alegría. Si hay dolores y angustias en sus creaciones y en sus criaturas —como lo señaló Cortázar— no provienen de la desorientación ontológica ni

de situaciones al borde de la náusea. La creación no es un absurdo para Marechal, sino un escenario donde el hombre puede perder su vida tanto como salvarla. En este dramatismo naturalmente cristiano se originan las angustias de Marechal (o de sus personajes). Pero es una angustia que no aniquila al individuo, pues éste sabe que si acierta con el camino, la otra realidad, la prometida, estará para él; si se esfuerza en su afán de unidad y en su fidelidad, accederá al mundo de arriba del cual le habla la esperanza. Y una conciencia en la que habita la esperanza es conciencia para la alegría.

Poesía, metafísica, humor: la trinidad de Marechal es su verdadero rostro de escritor, el mismo que se desconoce cuando se quiere hacer de él sólo un novelista que está en el arranque de la nueva narrativa latinoamericana. Insólito y memorable narrador, Marechal no lo es exclusivamente, ni su *Adán Buenosayres* debe ser considerada como una novela aislada, sin conexiones con el orbe poético del autor. No estamos ante un narrador puro, no pertenece a la estirpe de Cortázar, ni de Alejo Carpentier, ni de Guimarães Rosa, ni de los más recientes Vargas Llosa o García Márquez. Por otra parte, la literatura latinoamericana de hoy no se reduce a esos nombres, ni a un solo género hábilmente publicitado por la industria editorial. Octavio Paz, Jaime Sabines, Lezama Lima, Gonzalo Rojas y otros poetas y ensayistas son también «los nuestros»; también sus palabras nos alcanzan y también las profieren con un sentido de perduración, de paciencia y de resuelta espera no menores ni distintos que los atributos que prestigian a los narradores. Quien vea en Leopoldo Marechal sólo al novelista, no los verá realmente. La alegría es desbordante, no se sujeta ni a la medida lírica ni al impulso épico; ha de ir de un género al otro, y aun explicarse en prosa ensayística, a fin de ser fiel a sí misma. Para la alegría no hay conflicto con la verosimilitud, ni realidad estrictamente novelable, ni límites narrativos. Todo puede ser contado, todo pensamiento insertado en un diálogo y todo diálogo mezclarse a cualquier situación. No admite agotamiento en los temas; en rigor, los temas no existen, y si existen, no importan: todo es tema, nada es despreciable, porque al fin y al cabo lo múltiple es uno, y la maravillosa dispersión del mundo se resuelve en una gozosa unidad. No hay temas, o hay uno sólo: el camino del hombre hacia Dios.

«La creación divina es una novela», leemos en *El banquete de Severo Arcángelo,* y «novela de suspenso». Lo que equivale a decir una epopeya, el modelo del género épico, la obra maestra de la poesía. Todo poeta, lírico o épico —ya vimos— es imitador: el novelista, forzosamente (mal que les pese a los fanáticos de la originalidad), también lo será. Quien narra, narra siempre de acuerdo a esa novela que es la

creación entera; narra siempre la misma y múltiple aventura: la del pescador y el pez, la que exalta en el soneto «Del admirable Pescador»:

Y cuando recelosa y desvelada,
puesta en su mismo llanto la mirada,
mi soledad entre dos noches iba,
¡quién le dijera, para su consuelo,
que abajo estaba el pez en el anzuelo
y el admirable Pescador arriba!

Aventura: vocablo mágico con el cual convocar el encanto del pasado y comprometer las seducciones de lo por venir. Sin ella no hay novela, ni poema épico en prosa. Con ella se sueña desde niño, como lo confiesa Marechal en la Dedicatoria-Prólogo de *El banquete*. Se sueña para vivirla o revivirla, o descubrirla, que es lo mismo que ponerse a escribir: «... desde mi niñez vine soñando con escribir una historia de aventuras». El mismo *Banquete* es novela de aventuras, viejo sueño cumplido, deuda saldada con Salgari, el otrora maestro. ¿Otrora? ¿Es tan sensato desterrarlo del reino de las admiraciones, canjearlo por las seriedades de hoy, hacer creer a los demás y a sí mismo que la verdadera novela es trascendente, filosófica a secas, exploradora adusta del mundo y de la intimidad humana, cuando se está convencido de que la novela es cosa de aventuras y la creación entera una novela de suspenso? La vida del hombre está siempre en suspenso: perderá o ganará la partida; llegará o no llegará a la meta; el tesoro de la isla será descubierto o no lo será. La vida es aventura y concebirla como tal, calar aún más hondo en la alegría: la del que arriesga, la del que se juega una carta decisiva.

Adán Buenosayres también es novela de aventura: no corre el protagonista riesgos de raptos o heridas como los héroes de Salgari; sí el de morder el anzuelo del admirable Pescador o esquivarlo y perderse en el vacío. Novela «summa», testamento literario de una generación, *Adán Buenosayres* propone una poética, una erótica y una visión escatológica de lo argentino. A veinte años de publicada, muchos y muy certeros han sido los estudios a ella consagrados como para insistir en la multiplicidad de planos que la obra involucra. Añadiendo la concluyente explicación del propio Marechal acerca de las claves de *Adán*, sólo quedan estas posibilidades: rechazar la explicación y proponer otra que no contradiga la irrecusable calidad de la novela; o aceptar la explicación y dedicarse a lo que corresponde, es decir, impregnarse de la alegría que Marechal expande sin retaceos y reírse buenamente de esa creación que si en su destino último es novela de suspenso, en el recorrido hacia el desenlace, mientras dura el camino de la vida, suele ser comedia regocijadísima.

Tres autores —esencialmente formativos— son reconocidos por Marechal como sus maestros: Cervantes en lo narrativo, Dante en lo metafísico, Rabelais en el humor. La relación entre el pensamiento del florentino y el autor de los *Sonetos a Sophia* resulta accesible; los distintos significados que se imbrican en las novelas de éste, el literal, el simbólico y el metafísico, son la herencia del orbe dantesco; y más aún la participación en un ámbito lírico-amoroso cuyas raíces están en los *Fedeli d'Amore*. «El cuaderno de tapas azules», libro sexto del *Adán*, es su retoño más puro. Itinerario espiritual, constituye no la historia de un hombre, sino la de un alma. Visiones, sueños, símbolos, alegorías, todos los elementos de las experiencias erótico-metafísicas van pautando páginas donde la prosa de Marechal alcanza —por su precisión y su ritmo sostenido— un sereno vigor acorde con el intento de transmutar lo esencial del amor y de la criatura en una forma inmune a la destrucción y a la muerte. Viaje del alma hasta la certidumbre del rumbo, hasta la rosa evadida de la muerte»: allí es la espera, el aguardar paciente del «día en que la sed del hombre da con el agua justa y el exacto manantial».

La relación con Rabelais, más compleja y quizá menos sospechada, encuentra en las propias palabras de Marechal su justificación: «Tempranas lecturas de Rabelais dejaron en mí: primero, el gusto de un humor sin agresiones que oculta un sentido profundo bajo su máscara «tremendista» (no se olvide que Rabelais es el metafísico de la *dive bouteille);* segundo, una inclinación a la «gigantomaquia» que se advierte no poco en *Adán Buenosayres,* y tercero, una falta de temor a los vocablos gruesos (¡esas malas palabras que tanto me censuraron algunos y que yo utilicé no por gusto, sino por necesidad!). Añadiré que la influencia decisiva de maese François en mi novela sólo fue señalada por Ernesto Sábato, por Tomás Eloy Martínez en su relación con la metafísica y por Alfonso Sola González, que calificó de «humorismo trascendente la comicidad exterior de mi novela. En París (1929), donde planificaba yo el *Adán Buenosayres,* resolví «camouflar» el itinerario metafísico de la obra con las guirnaldas humorísticas de Rabelais, como lo había hecho él mismo; acaso también obraba en mí la naturaleza del porteño, que suele o solía ocultar graves mociones de su alma bajo la ropa de un engañoso desenfado (y tal era el caso de Macedonio Fernández). Yo debía, pues, reservar mi «seriedad» para la sustancia poética y metafísica de mi relato (¡con esas cosas no juego!), y usar el «humor» para lo restante, vale decir para los otros y para mí mismo. Julio Cortázar ha señalado el tenor «nada narcisista» de mi Adán: ¿no amenacé yo a mi héroe con abandonarlo en el infierno, entre los poetas de túnica, y no lo hice transcribiendo y ridiculizando metáforas de mis

Días como flechas?» ¿Ejemplos? Repásese *Adán* y se verán pasajes como la descripción de la cocina de los Cíclopes, en la ciudad de Cacodelphia; o en el libro segundo, luchas callejeras en donde los personajes de barrio son paródicamente asimilados a figuras heroicas y tratados como seres de un mundo maravilloso. Todo ello dentro de la más vigorosa ortodoxia rabelesiana.

En el mismo ensayo *(Claves de Adán)* se refiere Marechal a la literatura paródica y, tras mencionar el arte de Ariosto (y sus imitadores), examina la experiencia de Cervantes. El español fue más allá de la parodia: *El Quijote* contiene un trasfondo metafísico, la acción humorística encubre (o descubre) hondas realidades. Pero ¿sólo esta lección de un simbolismo novelesco es el fruto del asiduo leer Marechal a Cervantes? Repárese no únicamente en *Adán;* recórranse también las prosas ensayísticas, vuélvase a las páginas del *Banquete* sin olvidar su dilatada producción poética: desde el retrato de un personaje o el desarrollo de una situación hasta la adjetivación y la morosidad inventiva de los apólogos chinos; desde el suave prosaísmo de un verso que corrige los vuelos inútiles del alma hasta la crítica de los excesos filosóficos, de las ilusiones artísticas, de los desenfrenos eróticos; desde el descenso a los infiernos hasta los pormenores con que condimenta la exposición aparentemente más abstrusa (temas de filosofía de la historia, de estética, de metafísica) y la hace apetecible a todo paladar, la luz que se desprende de la escritura de Marechal se acerca a la cervantina por esa dichosa conjunción de levedad y hondura, de altura soberana del pensamiento y de concreta, humilde y terrena visión. Como en Cervantes, una caritativa sensatez abate las desmesuras y desinfla las solemnidades; como en Cervantes, una ironía constante informa el estilo, si recordamos que el estilo no es técnica, sino forma de la visión del mundo; como Cervantes, persigue el propósito de destruir la mal fundada máquina de los desvaríos, las presunciones y las debilidades, más dignas de lástima que de encono. Y como el genial alcalaíno sabe que no debe —después de haberse reído de casi todo— burlarse el hombre con su alma en trances tales como los de la muerte.

Con inquerida frecuencia van y vienen las palabras humor, ironía, comicidad. «Desde mi juventud —escribe Marechal— y habiendo sido yo un adolescente melancólico, admiré la alegría que se traduce por un humorismo sin venenos del alma.» ¿Purificación? ¿Algo más que humorismo? La misma palabra alegría parece, a esta altura, insuficiente. A otra palabra es forzoso referirse, a otro grado de la alegría, la que difícilmente puede localizarse en los textos; la que recibimos por impregnación y asiduidad y —al igual que la sabiduría de un poeta sólo podía apreciarse, según Eliot, por habernos vuelto algo más sa-

bios en contacto con él— del mismo modo la alegría de Marechal se hace realidad al sentirnos alegres y al vivir como tales después de su lectura.

Pero, ¿es posible serlo hoy? ¿Adónde nos conduce la alegría?

Leticia y equidad

El peor enemigo del entendimiento de la alegría es la suposición de frivolidad. Quien sospeche que la alegría implica —ante el dolor del mundo— insensibilidad, y —ante las sociedades agobiadas por penurias— desprecio, ignorará la fuerza transformadora de la alegría, su virtual actividad, su condición de fundamento para impulsar cualquier empresa. La redención del dolor y la penuria no se harán sin esa viva fuerza de la alegría. Más aún: el dolor y la penuria son —radicalmente— carencia de una alegría que impregne todo el mundo, que lo penetre en su espesor. La explotación, consciente o inconsciente, la rapacidad, la hipocresía, el juego de intereses de los fuertes, el desdén por la realidad del prójimo, el abuso de falsas palabras constituyen el rostro de tinieblas, petrificado por la solemnidad, exactamente contrapuesto a la alegría: el rostro de la sociedad moderna.

Tampoco conformidad. La alegría, que es en Marechal como el esplendor de su forma y de su espíritu, no equivale a asentimiento irresponsable frente a los horrores y los crímenes de las sociedades capitalistas. ¿Alegría en un mundo donde se arrojan bombas, se asesinan inocentes y padecen hambre los dos tercios de la humanidad? La sola mención de la alegría constituiría un escándalo, un dejar que el actual estado de cosas perdurase entre la educada voracidad burguesa y las piruetas de sus cómplices, involuntarios o no. Una justificación radical parecería exigirse ante una actitud que compromete —precisamente— la personalidad y el destino de un ser. Pero la alegría en Marechal no es limitación, sino plenitud; no ceguera hacia el mundo, sino visión acuciosa; no evasión, sino arraigo. El tema de la vida ordinaria, gravitante en *El banquete de Severo Arcángelo,* el peligro de la mecanización y los excesos en el empleo de la tecnificación que procura mostrar «El poema del Robot», resultan convincentes incursiones en el centro de las calamidades del mundo actual. Seguridad, aislamiento, anulación de aspiraciones, autosatisfacción, previsión de todos y cada uno de los pasos: la vida ordinaria es un estancamiento anímico en cualquier nivel, y es también el distintivo de una clase social cerrada en sí misma a cal y canto. «Usted había caído en la trampera de la Vida Ordinaria», le dice el Viejo Fundidor a Lisandro

Farías, «y se creía seguro. El sólido techo de la trampera lo aseguraba en lo alto contra la lluvia de los dioses, y el piso de concreto, en lo bajo, contra la infiltración de los demonios. A su frente y a sus espaldas, a su izquierda y a su derecha cuatro muros de fórmulas convencionales lo aislaban y protegían de cualquier factor desconocido. La ratonera parecía invulnerable; y usted, encerrado en ella, se imaginaba libre y obedecía, en realidad, al sólo convencionalismo de la ratonera.» «... Su fuero íntimo estaba desplazado ya por los editoriales *standard,* las mesas redondas y los *ginglers* de la televisión. Y en tales condiciones, manejado por estímulos ajenos, ¿qué cosa era usted? Un robot.» «... Ahora escuche: La Vida Ordinaria, en su aparente seguridad, sólo es una formidable ilusión colectiva. Un hecho libre, cualquier influjo no previsto que se infiltrara en la ratonera destruiría su organización ilusoria, como un grano de arena paraliza todo un mecanismo perfecto.» *(El Banquete de Severo Arcángelo,* Ed. Sudamericana, páginas 160-161.)

La Vida Ordinaria es la enajenación vista con una óptica metafísica, la privación de libertad, la cotidiana y tácita negación del cambio. Mientras en ella duerman los hombres, no habrá plenitud ni libertad. Ni mucho menos la revolución que se desea, pues ésta supone ruptura total con el cerco enajenador de la Vida Ordinaria, conversión del espectador en actor, decisión de cada hombre a vivir la vida por sí mismo y con los demás. Y en alegría verdadera, no en la falsa cobertura que la *Vida Ordinaria* nos pone siempre a la mano. Las etapas iniciales de la alegría en Marechal, el humorismo y la ironía, son una suerte de crítica, por la cual la realidad es interpretada y atacada en sus falibilidades y sus vicios. Y a medida que Marechal va desbrozando su camino, la alegría se le entrega como premio al esfuerzo y a la superación de la tristeza enervante y de la queja estéril. Su alegría se convierte en apetencia, no de lo mejor del mundo, sino de un mundo mejor. O sea de lo que aún no es, pero que debe y puede ser. A lo trascendente lo conduce a un reconocimiento de lo Otro, a una intelección de lo perfecto que lo guía y lo adoctrina para inteligir su exacta conducta de hombre. Como lo proclama en el séptimo día de su *Heptamerón,* a un Te Deum del poeta lo llevan sus pasos de alegría por la tierra.

En un día de cántico y alabanza, no podía menos de entregarse Marechal a la oblación y al himno celebratorio. Es la parte más breve y concentrada del *Heptamerón,* y parécese mucho al domingo en esto, día de horas siempre escasas para purificarse. «Al Hermoso Primero», dirige Marechal el último arrebato de su canto, «y al Hablador cantante de sí mismo, / y al que dejó mil rastros, pero ninguna cara, /

y al Uno indivisible, pero manifestable, / toda oblación le sea dada / según leticia y equidad».

El empeño es dificultoso. ¿Qué decir en homenaje a «la Imposibilidad de lo Imposible»? ¿Qué tono adoptar frente al origen de todas las canciones y de todos los tonos? ¿Cómo ajustar el acento en un trance por el que han pasado caravanas de salmistas y de rezadores, de implorantes y de deslumbrados, de fervorosos y de redimidos? Sumando su voz a la de los siglos precedentes y proyectándola a los que vendrán, diciendo lo que no han dejado de decir ni dejarán cuantos se han sentido y se sientan movidos por la Alegría: palabra de alabanza. «Alabanza en justicia y beatitud / al que profiere *ad extra* su hermosura.»

Ello implica humildad y exacta visión de lo que es debido; presencia de espíritu para reconocer a la vez la dependencia y el ejercicio de libertad humanas; y dignidad para pronunciar la palabra «Yo» en el momento de la alabanza: «Yo soy una palabra de su boca / yo soy el pronunciado. / Yo soy el rastreador que buscaba sus huellas / con mis ojos del sur.» El ascenso del alma por la belleza es también reconocido y manifestado en acto de gratitud: «Pero diste a mis ojos la potestad gratuita / de ver en la hermosura tu recatado nombre. / Y en mi mano pusiste las hebras de lo hermoso, / con que seguir tu rastro en laberinto.» La imagen del rastreador es retomada nuevamente: la búsqueda de lo divino adquiere el color del terruño, se viste con las prendas del oficio campero, exige un horizonte y un perfil humano: «Yo soy el rastreador que buscaba tu huella / con mis ojos del sur, / en el semblante de las criaturas / pronunciadas también por Tu Verbo admirable.» Lo creado es libro en el cual leer el rastro del Verbo, paso primero del conocimiento, página donde está escrita la letra que dio origen al mundo. Sin ese conocimiento no hay poesía, así como sin una concepción de la poesía que sea «segunda vocación de mi alma» existe alabanza: «(pues el Conocimiento se transmuta en Elogio, / y el Elogio es un acto de amorosa equidad)».

Resulta así —la alabanza— un acto de justicia, en que le es devuelto al Creador lo que le corresponde: la música, la canción, la palabra. La poesía rompe sus límites y se redime de su pobreza. No se poetiza para desahogar la intimidad ni para complacerse con el vacío desfile de las formas. Por la alabanza, la poesía alcanza su fundamento y se reviste de sentido. Poesía es, en último término, alabanza; y la alabanza, justicia y equidad. El poeta, que está llamado a la fiesta de los nombres divinos, es un oído en perpetua atención, un instrumento del «Solo, pero nunca en soledad», del «Entero absoluto de la música», a quien todo laúd le sea dado, / toda canción restituida». En una estro-

fa de aliento bíblico, Marechal canta la transformación sufrida por el poeta en las manos de su propio creador. Tal vez sea éste uno de los buenos momentos que la revista *Primera plana* acepta en el *Heptamerón,* «chato como poema, indigesto como filosofía». *(Primera Plana,* número 199, 1966.) Creemos que tales reproches no son los que el poema merece. Lógicamente, su extensión perjudica a veces el nivel del impulso lírico, casi imposible de mantener a lo largo de temas tan diversos. No obstante, las virtudes de su verso son reales. Sobriedad de imágenes, recato sonoro, dicción regocijada: «Pero si me lanzabas al oficio del canto, / yo debería ser un instrumento / (caja, bordón o tubo) de la música. / Y requerido entonces por Tu ley de coherencia, / me cortaste y uniste como tabla de cedro, / según la arquitectura del violín. / Y torciste las fibras de mi cuerpo y mi alma, / de modo tal que fuesen cuerdas / bajo la púa de Tus dedos. / Y a manera de flauta me secaste las tibias / y las agujereaste para el tono del viento. / Y curtiste mi piel y la sobaste, / como si fuese de asno, por hacerla tambor. / Y pusiste lengüetas a mi sangre, / y al árbol de mis nervios diapasón y clavijas. / De modo tal que no quedó en mi ser / ni un hueso ni un tendón que no diera sonido.»

El poeta ha sido convertido en sonido, él, que es precisamente una palabra del Sonador primero y aquel que atiende al «Cantor, no a lo cantado». Todo lo que suena en el mundo, todo aquello que en los cuatro clásicos elementos, tierra, agua, aire, fuego, profiere vibraciones audibles, «mugido de la tierra, percusiones del agua, / vocerías del aire, crepitación del fuego: / todo lo que restalla fuera de su Principio», todo sonido en suma, volverá a su fuente *en la equidad y la leticia.*

Ya no alegría, o no solamente alegría, sino su expansión y su permanencia, su desprendimiento de meros estados emocionales, su conversión en destino. Si es cierto que no existen sinónimos, el vocablo leticia no es el equivalente retórico de la alegría ni la designación poetizada del júbilo o el deleite. Es, cuando mucho, un término que viene desde antiguo, desde un paganismo que vivió escindido entre la tragedia y la alegría frenética, y que se purificó y ahondó en la luz sobrenatural del poema dantesco. Pero es, por sobre todo, una asunción y una conquista; un penetrar el sentido de la creación y un dejarse penetrar por esa «especie sagrada / que va desde la excelsa pluma del serafín / hasta los tres protones y los cuatro neutrones / que organizan un átomo de litio»; una coherencia que mantiene armónica relación desde la piedra al ángel, un traspasar las fronteras de la tiniebla y de la angustia, una obtención paulatina de lo que buscó —a su modo y por sus propios caminos— Cortázar cuando intuía aquella sombra de paraíso donde no hiriese con sus puntapiés el zapato de la

vida. Zona de arrebato, pero también de conciliación; zona sin antes ni después, fin y principio, «Domingo inacabable», sabor de paraíso ya en la tierra, la dispersión del mundo hecha unidad, números y seres infinitos llevados hasta el Uno y su misterio. El mundo ya no engaña, cada cifra adoctrina, el gusto de lo Uno se recobra: leticia y equidad.

Alejandro Paternain
Beyrouth, 1274
Montevideo (Uruguay)

LA EXPLOTACION ECONOMICA Y LA «ACULTURACION» DE LOS INDIGENAS DE LA CUENCA AMAZONICA: EL CASOS DEL VAUPES (COLOMBIA) *

POR

JOAN E. GARCES

Desde el momento mismo de la conquista y establecimiento de los españoles en el Nuevo Mundo ha sido de importancia singular el problema de la «aculturación» de la población indígena. En la primera mitad del siglo XVI se planteó una amplia discusión doctrinal con profundas consecuencias prácticas, en la que fueron agentes activos centrales las más altas instancias políticas y administrativas del Estado español coetáneo, desde el Consejo de Indias a la persona del propio monarca, encontrándose en el origen de las más importantes decisiones de orden legislativo adoptadas por la Corona, con sus momentos culminantes en la Junta de Burgos, mandada reunir por Fernando III de Aragón en 1514 para estudiar expresamente la problemática humana e ideológica (en la época esencialmente religiosa) de los indios americanos y en las leyes nuevas de 1546, promulgadas por Carlos V bajo la inmediata influencia del «grupo de presión», del que era figura prominente el dominico Bartolomé de las Casas.

Favorecer a una u otra de las partes en conflicto—siempre españolas, pues los indígenas no pudieron valerse por ellos mismos a efectos de reivindicaciones organizadas—tuvo un impacto considerable sobre la formación de las estructuras políticas y económicas del naciente imperio de Indias. Si por una parte un sector de la intelectualidad española del momento se sintió íntimamente afectada por la suerte de la población autóctona de América, encontrando su mayor eco entre algunos de los religiosos que por razones de especificidad histórica se vieron encomendadas misiones importantes, pero cuyas reivindicaciones doctrinales tuvieron eficaz apoyo entre altos funcionarios de la Corte, por otra los intereses económicos de la mayor parte de quienes se asentaron en las tierras descubiertas—incluyendo

* Este artículo se basa en investigaciones realizadas en el transcurso de una reciente expedición a la selva amazónica organizada por el Departamento de Antropología de la Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.

a algunos religiosos y manteniendo estrechas conexiones con otros influyentes personajes de la Corte— opusieron una denodada resistencia a las presiones de los primeros, consiguiendo minimizar o dejar sin efecto gran parte de las medidas gubernamentales protegiendo a los indios (1). Las «alteraciones» del Perú a mediados del XVI, llegando a poner en peligro la permanencia misma de España en los nuevos territorios conquistados (2), dan la medida de la magnitud de los intereses en juego, parte central de los cuales era el indígena en su calidad de poseedor originario de la tierra y fundamentalmente de mano de obra irreemplazable para cualquier tipo de actividad económica imaginable.

Durante la segunda mitad del XVI, la efervescencia en torno de tan delicado problema fue perdiendo paulatinamente relevancia, de modo curiosamente paralelo a la progresiva pérdida de dinamismo y flexibilidad de la sociedad española en todos los aspectos, hasta alcanzar el anquilosamiento del siglo XVII. La aculturación indígena tuvo lugar en las conocidas condiciones de menosprecio y destrucción de sus valores culturales, de perturbación psicológica y social, de subordinación económica a la clase superior criolla en grados diversos de explotación.

La importancia de semejante proceso histórico en la configuración de la presente estructura socio-económica de Hispanoamérica presenta una continuidad flagrante, observándose desde una perspectiva global sintetizadora un paralelismo de división social no cualitativamente diferente, apenas modificado en su esencia, en la mayor parte de los países por los movimientos de orientación indigenista y populista, cuya presencia activa durante los últimos decenios ha afectado a todos ellos.

La aculturación, habiendo sido conseguida, sin embargo, de modo más o menos total, sin mayor preocupación por las consecuencias perturbadoras de inmediato y alienadoras a largo plazo de los métodos empleados, el problema que hoy tienen planteado los países latinoamericanos con predominio de población indígena —en contraposición a la de origen más netamente europeo— es de naturaleza semejante al de la totalidad de los países del continente: el de la integración económico-social y la participación política.

Mas todavía quedan islotes de poblaciones indígenas cuya relación con la sociedad «blanca» es sustancialmente igual a la que debió exis-

---

(1) *Vid.* HANKE, Lewis: *La lucha española por la Justicia en la Conquista de América.* Madrid, Ed. Aguilar, 1959.

(2) Las investigaciones de Juan Pérez de Tudela sobre las guerras civiles del Perú son de significativo valor en este sentido. Vid. su introducción a las *Crónicas del Perú* en la Biblioteca de Autores Españoles.

tir en los primeros siglos del establecimiento europeo en América. Es el caso de los residuos de la cuenca amazónica.

De valor inapreciable para los antropólogos por lo que de supervivencia significan, es, sin embargo, igualmente de interés contemplar sus relaciones con el mundo exterior a ellos desde el punto de vista político económico. Es lo que nos proponemos hacer en estas páginas en relación con los indígenas que se encuentran en los confines del Brasil y Colombia, centrando nuestra atención en la experiencia que tiene lugar en torno a Mitú, la capital administrativa de la Comisaría del Vaupés, aislada en medio de la selva.

El centro de colonización y administración de Mitú

Las dos terceras partes de Colombia, en el Suroeste del país, suman hoy en día una población indígena superior a 200.000 personas, distribuidas en una extensión de alrededor de 500.000 kilómetros cuadrados, apenas en contacto con la sociedad blanca, cuyos primeros núcleos de colonos pioneros no han empezado sino muy recientemente a extenderse por tan amplia área.

En la división administrativa del Vaupés, 34.687 millas cuadradas, aunque nunca se ha realizado ningún censo oficial de población, se calcula que cerca del 90 por 100 de los habitantes son indígenas, dispersados en pequeñas comunidades emparentadas con las tribus de toda la cuenca amazónica. Puede decirse que no hay ningún centro urbano, pues la capital de la Comisaría, Mitú, no tiene mucho más de 2.000 habitantes, y su categoría administrativa es la de un «corregimiento», es decir, un núcleo que no alcanza la categoría de municipio, de acuerdo con la tipología colombiana de división territorial.

En Mitú se encuentran concentrados los representantes del Gobierno y la Administración Central, reducido a un pequeño número de funcionarios: el comisario —especie de gobernador del territorio—, el corregidor o autoridad local, cuyo cargo lleva unida la función —eco de otros tiempos— de «protector de indígenas», unos cuantos agentes de Policía, dos ingenieros de Obras Públicas, un juez y un médico. Todos ellos designados por la competente autoridad gubernamental.

En realidad, Mitú es un puesto avanzado de la «civilización blanca» artificial, cuya existencia obedece esencialmente a motivaciones de afirmación de soberanía. A pocos kilómetros de la línea divisoria con Brasil, su objetivo hasta el momento parece haber sido el de recordar a los indígenas de uno y otro Estado que aquellas tierras pertenecen al de Colombia.

El resto de la población blanca de Mitú está compuesto de unas cuantas familias de comerciantes, encargados de la distribución en pequeña escala de artículos de consumo; de unas docenas de explotadores de caucho, asentados aquí con sus familias, y de una misión de religiosos católicos —monjes y monjas—, pertenecientes al instituto misionero de los javerianos de Yarumal, cuya sede central se encuentra en Medellín. Aparte los funcionarios religiosos, las condiciones de aislamiento de Mitú (a dos horas de vuelo de la ciudad más próxima) lo convierten en refugio de desventuras y recuerdos desagradables en otras regiones mejor comunicadas, sin exceptuar a quienes vienen huyendo de la justicia, nacional o extranjera. Es así como todavía se recuerda el paso por Mitú en los años 50 del nazi fugitivo Adolfo Eichmann.

La estructura político-administrativa se ve completada por el Consejo Comisarial, integrado por una docena de «notables» locales —en aquella región, caucheros—, nombrados igualmente por el Gobierno, y cuya misión principal es la de fiscalizar la distribución y utilización del presupuesto anual de la Comisaría.

La estructura económica puede caracterizarse por la yuxtaposición de tres tipos principales detentados por los tres grupos humanos a que acabamos de hacer referencia. Una economía de subsistencia practicada por los indígenas, de pesca, caza y agricultura rudimentaria, cuyo sistema de intercambio —el trueque— todavía no ha sido desplazado por el monetario, con un sentido comunitario de la propiedad.

Una economía de explotación del caucho en manos de pequeños empresarios «blancos» y con mano de obra exclusivamente indígena. Y en tercer lugar, una economía de servicios y en menor proporción de inversión, a cargo de los funcionarios administrativos.

En las dos últimas, sin embargo, se da cierto grado de integración personal.

La agricultura y ganadería comerciales apenas empieza a introducirse al norte de la Comisaría, alrededor de San José del Guaviare, en la región natural de los Llanos, fuera de la zona selvática.

En realidad, la situación económica del territorio del Vaupés es bien precaria. La explotación del caucho fue introducida por norteamericanos durante los años de la segunda guerra mundial, abandonándola poco después en favor de otras regiones de mayores rendimientos. Con anterioridad, los pocos blancos establecidos aquí se dedicaron a la exportación de pieles a través del río Amazonas, pudiendo decirse que esta región pertenecía a la zona económica de Manaos, puerto fluvial que centralizaba todo el comercio, más bien que a la

de Colombia, pues las enormes dificultades de transporte por tierra, con los ríos como única vía de comunicación, la aislaban a efectos prácticos del resto del país. Pero el comercio peletero se agotó con el exterminio de los caimanes y de la mayor parte de la fauna susceptible de ser explotada en ese sentido.

Los norteamericanos emprendieron la explotación del árbol siringuero con amplios medios económicos, invirtiendo en utillaje y contratando a colombianos del Norte para que les sirvieran de capataces intermedios en la empresa, empleando mano de obra indígena.

Tras su partida, los antiguos empleados colombianos se sirvieron de la infraestructura creada y continuaron la explotación individual e independientemente. Pero hoy es algo sin futuro: los árboles son cada vez más escasos y las condiciones naturales de extracción del líquido elevan los costos hasta tal punto que no hacen competitiva la producción con los precios de importación. Es absorbida por el mercado nacional gracias a la protección del Estado, obligando a adquirir el contingente, insuficiente, por lo demás, para las necesidades del país.

Los caucheros se lamentan de la poca rentabilidad; pero la realidad es que si la producción de caucho en el Vaupés todavía subsiste es merced a la explotación de la mano de obra indígena.

La principal contribución económica del Vaupés tiene su origen en el Estado, que destina anualmente poco más de tres millones de pesos (177.000 dólares) para la retribución de funcionarios y realización de trabajos de infraestructura. La cantidad es escasa; la indispensable para el mantenimiento de un territorio que no sólo jurídicamente debe considerarse «reserva» sino también económicamente. No existe el menor propósito de *mise en valeur*, y desde el punto de vista del Gobierno central, el interés que despierta es bien poco, dada la carga presupuestaria que, a pesar de la reducida inversión, supone. Las únicas fuentes de ingreso para el Estado en el Vaupés son las derivadas de la consumición de licores, cuyas rentas pasan al Departamento del Meta.

El Estado financia igualmente gran parte de los gastos de mantenimiento de la misión religiosa de Mitú, con 400.000 pesos anuales.

La situación de los indígenas

Viajando por la cuenca amazónica, es posible reconstruir con cierta aproximación lo que debió de ser lo esencial de las relaciones entre indígena y europeo en el siglo XVI. Las comunidades autóctonas se mantienen en su propio universo, viviendo conforme a esquemas tra-

dicionales, conservando las estructuras socio-políticas propias en cada tribu y con pautas de comportamiento intra e intertribales muy bien definidas y observadas.

Para estas comunidades, el principal factor «perturbador» lo constituye la presencia de hombres «blancos» procedentes de las tierras de cultura iberoamericana. No deja de ser de interés observar las modalidades y reacciones a la comunicación entre ambos.

La primera constatación que salta a la vista es la posición de subordinación en que espontáneamente se colocan los indígenas ante el blanco. Las normas sociales de estas comunidades son de extraordinaria apertura hacia el extraño de la propia tribu, de otra o blanco. Sin embargo, este último es considerado como un ser «naturalmente» superior. Es una actitud derivada de una arraigada convicción psicológica. Conviviendo con ellos es inevitable rememorar los textos de los observadores españoles del XVI, conceptuándolos conforme a la categoría jurídico-psicológica de «menores», con su connotación de la necesidad de someterles a tutela.

Varias explicaciones pueden encontrarse en el origen de este fenómeno. En primer lugar, podría pensarse que es una consecuencia derivada de la superioridad técnica. Es mucho más discutible que ellos perciban la llamada «superioridad cultural» —en su dimensión intelectual y de valores— de los blancos, dado el desconocimiento profundo que de ella tienen y la distancia a que, en la mayor parte de los casos, se encuentra de sus propios esquemas culturales.

Sin embargo, en nuestra opinión, la causa se encuentra más bien en la incidencia convergente de los factores técnicos y psicológicos. Los aborígenes amazónicos en general, y en concreto los del Vaupés, manifiestan un extraordinario respeto al *alter*, a su personalidad y a sus pertenencias. La violencia física —el robo, la violación, el homicidio, etc.— es algo difícil de comprender para ellos —como lo era para los incas—, en razón de lo esotérico respecto de sus pautas de convivencia. Por el contrario, existe un profundo sentimiento comunitario, de pertenencia a una «familia», fratría o tribu, de naturaleza englobadora y superior, de la que cada uno es parte, y sólo en razón de su pertenencia a ella se explica la vida. Los cubeos, guananos, tucanos y demás tribus de la región desconocen la guerra. Se requieren muchos días de viaje para encontrar otros grupos belicosos.

Su primera reacción ante el blanco es preguntarle a qué «familia» o grupo pertenece, pensando siempre de acuerdo con categorías colectivas. Todo ello en una atmósfera de generosidad y desprendimiento, explica las hipótesis que polémicamente formularon algunos misioneros en el XVI sobre su «estado de inocencia» y el que Las Casas y

otros se plantearan la posibilidad de que hubieran sido dejados al margen de los efectos del pecado original.

El impacto de la irrupción en este medio del blanco, con instrumentos técnicos notoriamente superiores, debe observarse en el factor diferencial —esencial en nuestra opinión— de su posición psicológica ante el indígena. Con un *background* individualista, teleológicamente orientado hacia el enriquecimiento más rápido posible (aquellos que se establecen cierto tiempo en la región) o a la incorporación a los propios esquemas culturales y religiosos, fácilmente se comprende que, en un grado mayor o menor, los blancos se autoemplacen en un sistema de relaciones de naturaleza «darwinista».

La colaboración que por un lado el indígena está dispuesto a ofrecer, desinteresadamente o por una mínima contraprestación, se ve opuesta por el otro por la conciencia de superioridad en un aspecto principal u otro, acompañada de la posesión de medios de coerción de todo tipo infinitamente superiores.

Esto es aún perfectamente observable hoy en día en el Vaupés, a pesar de que los indígenas afirman que es de cinco años atrás cuando ellos se sentían realmente despojados. Se recuerda, en efecto, la única vez que los cubeos osaron adoptar una postura relativamente colectiva de insubordinación, en los años treinta, llegando hasta matar a un blanco. Las represalias de que fueron objeto —hombres, mujeres e incluso niños—, por los propios particulares, resultaron durísimas.

Mas hoy parece que ya no se dan hechos como obligar, con el rifle en la mano, a abandonar el poblado para trabajar en alguna cauchería. El actual comisario del Vaupés tiene opiniones sobre los indígenas mucho más próximas del respeto propio de un antropólogo que de los intereses lucrativos de los caucheros.

El contrato entre indígenas y patrón cauchero suele estipularse por una temporada de trabajo —diez meses—. El patrón se compromete a proporcionarle durante ese tiempo la alimentación diaria —a base de fariña—, tres mudas de ropa y jabón. Todo ello corre por cuenta del cauchero, así como los instrumentos de trabajo.

Al final de la temporada el indígena percibe una retribución por kilo de caucho obtenido. Sólo recientemente ha sido fijado por la autoridad el precio mínimo —2,50 pesos—, pero aunque hay quien paga esa cantidad, los más se limitan a dar dos pesos y aun menos. Con el propósito de reducir los abusos, la Comisaría decretó en 1966 la obligación de satisfacer las cuentas a fin de temporada necesariamente ante el Protector de Indios.

El precio pagado por la Caja Agraria al cauchero por cada kilo-

gramo entregado es de 10 pesos (siendo finalmente introducido en el mercado nacional a 14 pesos). El margen de «plustrabajo» no retribuido al trabajador indígena puede calcularse fácilmente considerando que la inversión previa en capital por el cauchero en el terreno a explotar es poco considerable: tan sólo se requiere declarar afectada un área determinada, otorgándole la autoridad la concesión correspondiente. El total de ropa que entrega no tiene un valor superior a 200 pesos. El coste de la fariña y demás alimentos para el período de trabajo de trescientos días nunca es superior a 600 pesos.

El promedio de producción anual de un trabajador se sitúa alrededor de cien bultos de caucho, de cincuenta kilogramos cada uno. Es decir, 5.000 kilogramos más o menos. El indígena viene a cobrar por ellos —desde que le son reconocidos los kilogramos realmente producidos— unos 10.000 pesos, mientras que el cauchero percibe del organismo paraestatal encargado de la distribución de la producción cauchera —la mencionada Caja Agraria— 50.000 pesos. Si descontamos de esta última cantidad la retribución al indígena, su coste de manutención, deterioro de utensilios, transportes, etc., quedan al cauchero no menos de 35.000 pesos de beneficio neto por indígena empleado (el promedio es de unos diez). O sea, más del 60 por 100 del producto total de la venta, contra un 20 para el trabajador.

Sin embargo, es opinión común en la región que la principal fuente de beneficios del cauchero deriva principalmente de su actividad comercial de intermediario, vendiendo a los indígenas los bienes de consumo solicitados con un recargo incontrolable.

Es cierto que el transporte hasta Mitú se realiza íntegramente por avión, suponiendo un aumento en el precio de venta al consumidor en ocasiones de hasta el 50 por 100. Pero esto es para los blancos en Mitú. Cuando los caucheros revenden en sus aislados puestos tierra adentro a indígenas desconocedores del valor del dinero por encontrarse al margen de la economía monetaria, el recargo incontrolado asciende a porcentajes enormes, incluso a más del 100 por 100 y del 200 por 100.

El índigena, pensando siempre conforme a categorías colectivas, invierte en seguida el dinero, adquiriendo ropa y otros artículos, que regala a sus familiares. En ocasiones incluso adquiere estos bienes al empezar o antes de terminar la temporada de trabajo, endeudándose. El procedimiento seguido por algunos caucheros ha consistido en endeudarlos continuadamente, reteniéndolos hasta tres y cuatro años sucesivos.

Por otra parte, en la selva no deja de darse el «efecto de demos-

tración». Los indígenas aspiran a poseer los instrumentos que ven al blanco, arma de fuego, motor fuera borda para el transporte en canoa, radio-transistor, linternas eléctricas, etc. Es fácil de imaginar los meses y hasta años de trabajo que obtener estos bienes, caros, con semejantes porcentajes de sobreprecio, supone para el trabajador indígena.

El ciclo de explotación es, pues, completo.

Hay, paralelamente, una observación digna de mención: las dificultades en que lógicamente deben de desarrollarse las funciones de justicia y control de algunos funcionarios públicos, al haber coincidencia personal entre los «*rôles*» de autoridad y los de empresario. Es por sí mismo elocuente que el Corregidor y Protector de Indígenas es uno de los caucheros que cuenta con mayor número de trabajadores indios, al tiempo que tiene a su cargo la percepción de las rentas derivadas de la venta del aguardiente. Y cauchero es asimismo el juez... Todo ello en una organización social como Mitú, en la que el aislamiento, exigüedad y diferenciación del grupo blanco provoca naturalmente el desarrollo de relaciones de solidaridad, interpenetración e informalismo.

Entre los indígenas se observa generalmente cierta resistencia a trabajar en las caucherías, por las condiciones difíciles y el alejamiento que normalmente supone de la familia. No son raros los casos de quienes las abandonan pocas semanas antes del fin de la temporada de trabajo, perdiendo por ello el derecho a toda contraprestación. Sólo recientemente algunos de ellos han empezado a trabajar por su cuenta, independientemente. Sin embargo, se encuentran con una previa dificultad seria: la crediticia. Mientras un blanco puede esperar obtener un préstamo de la Caja Agraria de 300.000 pesos, ésta difícilmente accede a conceder a un indígena más de 3.000 pesos. Debe seguirse, pues, otros métodos si se pretende ayudar a su emancipación.

Pero el mayor obstáculo consiste en el subdesarrollo cultural y económico en que se encuentran, correspondiente a la economía de subsistencia y trueque, pero anacrónico y cualitativamente distinto de las exigencias mínimas que la actividad económica moderna lleva consigo. Significa desconocer la necesidad de equivalencia y equilibrio entre ambas dimensiones esperar que los indígenas, por ellos mismos, sean capaces de superar en las presentes circunstancias el estado de subordinación y de dependencia en que se encuentran por lo que se refiere a algo distinto de sus cultivos y actividades económicas tradicionales.

Se requiere previamente la introducción de innovaciones técnicas

y culturales que progresivamente les permitan reducir la distancia que en cuanto a conocimientos esenciales les separa de los otros grupos humanos colombianos.

En torno a este punto se plantea una importante cuestión susceptible de irritar a cierta corriente antropológica que desvirtúa su interés por la defensa del indígena pretendiendo convertir estas comunidades amazónicas en una especie de «reserva humana», cerrada al contacto con el resto del mundo, a fin de preservar el equilibrio socio-cultural que tradicionalmente han desarrollado los aborígenes en este medio natural.

La pretensión es doblemente equivocada. En primer lugar, por razones puramente éticas y de solidaridad humana: con nuestros conocimientos actuales no podemos quedar impasibles ante hechos como el ínfimo nivel de vida en que viven los indígenas en el último tercio del siglo xx, con una esperanza media de vida de cuarenta y cinco a cincuenta años, un régimen alimenticio con graves carencias, condiciones higiénicas y de salubridad rudimentarias, imposibilidad de llegar a establecer contacto con un «universo» distinto al autóctono, etcétera.

En segundo lugar, porque esta ilusión es necesariamente impracticable. Ayer por las pieles, hoy por el caucho, mañana por los árboles o por cualquier otra riqueza natural que se encuentre en la región, siempre habrá individuos extraños a los aborígenes dispuestos a explotarla en conexión con el sistema económico de la sociedad más desarrollada. Y si no se mejoran las presentes condiciones, el indígena no podrá desempeñar otro papel distinto al actual, de mano de obra no cualificada y sin medios de defensa contra la abusiva explotación, de instrumento de carga (actualmente resulta más rentable cargar hasta 60 kilogramos en las espaldas de un indígena a través de la selva —por la retribución irrisoria— que introducir bestias de carga en los senderos abiertos en que podrían transitar), etc.

Naturalmente, siempre se podrá pretender que las condiciones de explotación de una comunidad por otra difícilmente serán evitables mientras en el resto del sistema social —el «desarrollado»— la igualdad económico-social y de oportunidades entre sus miembros esté tan lejos del nivel mínimamente aceptable para las exigencias sociales de nuestra época, mientras sus estructuras políticas, su sistema económico y sus principios valorativos incidan más en la competencia individualista y explotadora que en los societarios y solidarios. Pero al menos se puede pensar en reducir el abismo cultural y técnico actualmente existente entre «blancos» e indígenas, posibilitando a estos últimos

desarrollar la conciencia de sus derechos y mejorar sus posibilidades reales de defenderlos.

Sólo con este objetivo se justifica la pretendida «aculturación». Pero ésta se halla bastante lejos de plantearse problemas y de perseguir fines semejantes.

Las metas, agentes y medios de la «aculturación»

Los principales responsables de esta función son los mencionados padres misioneros de los Javerianos de Yarumal. El acuerdo establecido en 1953 entre el Gobierno de Colombia y la Santa Sede, complementario del Concordato, creaba una amplia zona de misiones —casi 2/3 del país—, en la que se encomendaba a la Iglesia la tarea de evangelizar, educar y velar por los intereses de los indígenas, para lo cual el Estado contribuiría mediante su ayuda financiera y concedería atribuciones administrativas en las tierras comprendidas por el acuerdo.

Es así como en el Vaupés la aculturación es llevada a cabo paralelamente por la delegación del Gobierno y por los padres javerianos, pero primordialmente por estos últimos, ya que la Comisaría hasta el momento sólo contaba con una escuela primaria en Mitú, de radio de acción apenas limitado al núcleo semiurbano de población. Por el contrario, los religiosos cuentan con la actividad organizada de unos treinta misioneros esparcidos por la región y con el gran centro conocido por el «Internado», junto a Mitú, en donde son reunidos más de doscientos cincuenta adolescentes indígenas de ambos sexos durante el ciclo de enseñanza elemental —cinco años—. Existe también una pequeña misión junto a la frontera brasileña de monfortianos holandeses, igualmente católicos.

De modo independiente y contando con sus propios y exclusivos recursos actúan en la región misiones protestantes. Una de ellas, la evangélica, está representada por la sola persona de la norteamericana Sofía Müller, pero su extraordinaria efectividad e influencia merece que se le preste especial atención.

Finalmente, otro grupo —el del Instituto Lingüístico de Verano, de las Union Churchs de Estados Unidos— hizo su aparición después de 1960, procediendo a investigaciones en torno de las lenguas indígenas y llevando a cabo igualmente una labor de preevangelización, de penetración profunda dados los medios materiales de que disponen —más considerables que los católicos— y la utilización inteligente de sus conocimientos antropológicos.

La única educación relativamente laica —ya que el catolicismo es

la religión oficial del país— es, pues, la patrocinada por la Comisaría. Pero la competencia y hasta un cierto recelo no sólo existe entre las diversas confesiones religiosas, sino que también se observa en la misión católica hacia la actividad de la delegación del Gobierno central.

La característica común a todos los evangelizadores es que siguen prácticamente los mismos métodos y persiguen los mismos objetivos que sus antecesores desde el siglo XVI. La aculturación llevada a cabo consiste en la enseñanza de elementales conocimientos del español hablado y escrito, pero se diría que entendiéndole como medio más fácil para ellos, a fin de alcanzar la principal meta: el adoctrinamiento en el cristianismo.

Aun en el «Internado», donde la concentración lo facilitaría considerablemente, apenas cuentan con instrumentos para la enseñanza de técnicas elementales útiles a los indígenas.

Unos y otros consumen el tiempo, energías y atención insistiendo una y otra vez en los dogmas del cristianismo, esforzándose en introducir una comprensión elemental de los postulados religiosos fundamentales.

Produce un efecto deprimente llegar a un poblado y encontrar que el único texto escrito conocido son libros de la biblia o himnos sacros. Por una natural consecuencia de la orientación de la enseñanza, los indígenas llegan a creer que saber leer tiene el objetivo esencial y el estimulante de permitirles el acceso a «la palabra de Dios». El «libro por excelencia» queda convertido de este modo en «libro único».

Y aun en estas circunstancias, el conocimiento de la doctrina cristiana por los indígenas es sumamente confuso, embrollado, sin llegar a comprender ni causa ni sentido de las narraciones a que se les somete. Quienes más intensamente parecen sentir el cristianismo, los evangélicos, es a partir de una suerte de interiorización mística —e inclusive mágica— de lo que significa la Divinidad.

Mucho más próximo a sus esquemas culturales y, por consiguiente, más rápidamente comprensible, es el mensaje comunitario y de fraternidad de la religión cristiana. Por esa razón la evangélica Sofía Müller, que ha insistido particularmente en ello, ha conseguido que en los poblados evangélicos se encuentre un profundo espíritu de comunidad primitiva, viéndose favorecida la interiorización del cristianismo por ello al mismo tiempo que intensifica su vivencia. Cánticos matutinos y vespertinos en común, comida en común, etc., es de práctica diaria en los pueblos evangélicos.

Esto nos conduce a considerar los distintos métodos seguidos en la evangelización, las enseñanzas que se desprenden de la diversa

eficacia de los cuales son directamente utilizables para otro tipo de aculturación.

Es altamente revelador el diverso grado de eficacia conseguido por los misioneros católicos y Sofía Müller. Los primeros, a pesar de estar organizados en número y con medios mucho mayores, puede decirse que han tenido menos impacto e influencia que la sola persona de la evangélica norteamericana. Desde hace más de treinta años ésta trabaja activamente en la selva amazónica, con un misticismo y vocación que para algunos no debe de quedar lejos de la paranoia y para otros significa una vivencia del espíritu evangelizador extraordinaria por lo intensa.

Mas la explicación de su éxito trasciende sus cualidades personales, y ha de referirse a los procedimientos de comunicación y penetración seguidos. En primer lugar, se sirve normalmente de las lenguas indígenas en sus explicaciones, habiendo aprendido ella misma algunas y utilizando intérpretes en otras. Fragmentos bíblicos y cantos religiosos se hallan traducidos a las lenguas vernáculas, publicados con la versión castellana encarada.

En segundo lugar, ha sabido utilizar la estructuración social de las comunidades para encontrar el modo de hacer más efectiva y duradera su influencia. Es sobre los líderes indigenas propios que su actividad se ha concentrado, convirtiéndolos en una especie de apóstoles encargados de continuar en sus respectivas comunidades la tarea de alfabetización y evangelización mientras ella viaja constantemente. Los «ancianos», como son llamados independiente de su edad, se sirven, pues, de su prestigio y ascendencia para profundizar —controlando su observancia— las enseñanzas de Sofía en cada núcleo de población. Y ellos también son los encargados de introducir alguna innovación, en particular de orden sanitario.

En tercer lugar, ha utilizado lo aprovechable de sus anteriores creencias religiosas para reemplazarlo por elementos cristianos, observándose rasgos de comprensión de la nueva religión con un sentido mágico, con un profundo temor ante el gran poder sancionador de Dios.

Sólo últimamente, ante la evidencia de los progresos conseguidos por los evangélicos, los misioneros católicos están prestando atención a mejorar sus tradicionales métodos de efectividad más reducida.

Pero la irradiación de la influencia de Sofía no deja de hacerse a través de la implantación de innovaciones cuyas consecuencias culturales son de discutible elogio, por la perturbación innecesaria que provocan y los efectos socio-económicos retardatarios.

Ya se ha aludido a la característica común a todos los agentes

evangelizadores: su ignorancia o falta de interés suficiente por la introducción de innovaciones culturales y técnicas que posibiliten un progresivo y armónico desarrollo económico de la población indígena. Puede comprobarse observando la vida de una comunidad evangélica.

La vida aparece centrada en torno de una noción anteriormente desconocida: la de pecado. Introducida durante esta generación, es el punto crítico de referencia de su actual comportamiento.

En el aspecto material, puede pensarse lo que significa impregnar a una comunidad a nivel de subsistencia de la convicción de que se debe trabajar menos y orar más. En efecto, la participación a las largas reuniones matutinas y vespertinas de cántico religioso es obligatoria, incluso para los niños, estrictamente controlada, con sanciones impuestas por los propios indígenas a los infractores. La actividad misionera de Sofía teniendo lugar mediante «conferencias» en puntos cambiantes del inmenso territorio bajo su influencia, se hace acudir a ellas a los indígenas comprendidos en un radio de hasta 200 kilómetros, lo cual supone fácilmente quince días de navegación en canoa para ir y otros tantos para el regreso. Y la obligación religiosa es unánimemente cumplida por estos neófitos poseídos por todo el fervor de los que acaban de ser iniciados. Un mes de viaje por períodos de tiempo no mayores a un año para oír la «palabra de Dios en boca de la señorita Sofía».

En otros términos, parece como si todavía estuviera presente aquel espíritu medieval y posteriormente hecho suyo por la Inquisición, que justificaba la persecución y exterminio de heterodoxos, aun después de arrepentidos y confesados, arguyendo que se obraba caritativamente con ellos, permitiéndoles ir inmediata y directamente al Cielo. Reemplazando heterodoxia por insuficiencia alimenticia, enfermedad y miseria, los términos son aquí bastante parecidos.

La desorientación es igualmente notoria en otros aspectos. Los católicos introducen el hornillo levantado sin tener en cuenta que el hornillo en la superficie del suelo se corresponde con el contexto natural en que todavía viven los indígenas, de igual modo que la hamaca colgante reúne más condiciones de higiene y comodidad en aquel ambiente que la cama con colchón. Sofía Müller ha conseguido, con su autoridad indiscutida, suprimir el consumo de tabaco y de bebidas espirituosas en sus comunidades, pero también ha prohibido totalmente las danzas tradicionalmente bailadas en las fiestas o «cachirís». Danzas inocentes, su supresión no ha sido acompañada de la introducción de otras y los indígenas se han quedado absolutamente desprovistos de la distracción y expansión que esta institución proporciona a todo grupo humano. En un orden distinto, pero congruente,

es igualmente significativa la prohibición de escuchar emisiones radiofónicas.

Incluso la fabricación de los rudimentarios instrumentos musicales conocidos —flautas de caña— es motivo de flagrante pecado para los evangélicos.

Pero esto ya nos acerca a la cuestión de la falta de mínimo respeto por toda clase de instituciones indígenas, destruídas brutalmente y que los antropólogos tanto han denunciado.

Lo que nosotros hemos querido simplemente evidenciar son los métodos y objetivos globales que aun hoy son practicados como sustitutivos de una «aculturación» humana y científica como sería posible llevar a cabo. Una aculturación que no provoque la aberrante confusión de lo humano y lo divino que caracteriza la siguiente respuesta escuchada en una de nuestras conversaciones con indígenas: «¿Qué es el Gobierno?» «El Gobierno es Dios, que lo puede todo y está en todas partes.»

Conclusión

Puede afirmarse que hasta la fecha el sistema social de los indígenas no se ha visto afectado por la presión de origen extra-societario en lo que se refiere a sus estructuras y procesos internos. Los «inputs» ocasionados por la presencia y actividad blanca han creado, eso sí, nuevas demandas, fundamentalmente de carácter económico y cultural, que no encuentran cauce de realización a través de las estructuras tradicionales, en particular por la natural inadecuación del sistema político a semejantes innovaciones extrañas y perturbadoras.

En las circunstancias presentes, pues, siendo imposible que los sistemas político-sociales indígenas provean a su propio mantenimiento del equilibrio interno de los procesos funcionales, cabe la disyuntiva decisiva de aceptar su progresivamente acelerada destrucción y absorción —necesariamente violenta— al sistema socio-económico del contorno exterior colombiano, o promover aquellos campos en roles, instituciones y estructuras que permitan la persistencia de los sistemas propios, en sus variables esenciales, al tiempo que se van creando los condicionamientos para el surgimiento evolutivo de nuevas instituciones y estructuras políticas y sociales que posibiliten la expresión y manifestación eficaz de las nuevas demandas.

Si por un momento nos planteamos la cuestión de cómo promover seriamente el desarrollo político y económico de estas poblaciones, es posible desplazar a esta región las construcciones teóricas actualmente

en proceso de elaboración y verificación en relación con los países en desarrollo del resto del mundo (3).

Una de las primeras constataciones en los países que acaban de salir de la etapa colonial es la del profundo desequilibrio que se observa en el desarrollo a nivel central —sujeto a la irradiación de la influencia de las instituciones modernizadoras— y el resto del país. Este desequilibrio, unido a la escasez de individuos con formación moderna y espíritu innovador, de recursos de capital excedentarios, han provocado la tendencia hacia la centralización y burocratización que se observa en, prácticamente, la totalidad de las «sociedades en transición».

En el caso de los indígenas del Vaupés, las circunstancias de homogeneidad en el subdesarrollo político-económico de la totalidad de las poblaciones indígenas y el hecho de estar incorporadas a un Estado comparativamente más «desarrollado», hacen que el problema se plantee en la perspectiva englobadora de integración.

Se puede pensar en evitar la alternativa burocrática y centralizadora si la política hacia los indígenas por parte del Gobierno —central y burocratizado— persiguiera aplicar en esta experiencia mecanismos apropiados para facilitar el paso de una sociedad tradicional a la «moderna» —en términos siempre relativos— del resto de Colombia. Para ello creemos que en este caso particular los factores analizados por S. E. Eisenstadt en un cuadro distinto son igualmente útiles para este caso concreto (4).

Favorecer el desarrollo, más bien que la creación artificial, de mecanismos, actividades e instituciones intermediarias con la función de crear varios niveles de círculos interdependientes, en el interior y entre las comunidades indígenas, por un lado, y entre éstas y los representantes de la sociedad colombiana.

Pero un factor decisivo en ello es la existencia y eficacia de una élite modernizadora que realice esa función de mediación e integración. Y sin necesidad de aducir los numerosos ejemplos que se dan en otras latitudes, ni extendernos en los recientes intentos de explicación del origen de la modernización en factores de orden psicológico,

---

(3) Entre la muy extensa bibliografía, puede verse: PYE, L. W.: «The Concepts of Political Development». *The Annals of the American Academy*, vol. 358, marzo 1965, pp. 1-13. LEVY, M. J. Jr.: «Patterns (Structures) of Modernization and Political Development», ibíd., pp. 29-40. SINAI, R.: *The Challenge of Modernization: The West's Impact on the Non-Western World*, London, Charto and Windus, 1964. GEIGER, T.: *The Conflicted Relationship. The West and the Transformation of Asia, Africa and Latin America.* New York, McGraw-Hill, 1967.

(4) EISENSTADT, S. E.: «Sociological Aspects of Political Development in Underdeveloped Countries», in *Economic Development and Cultural Change*, vol. 5, 1957, pp. 289-307, y *Essays on Sociological Aspects of Political and Economic Development* (The Hague, Mouton and Co., 1961).

como la presencia de individuos innovadores (5), la experiencia de Sofía Müller ha sobrepasado el grado de «piloto» para mostrar su pleno éxito en las comunidades indígenas del norte del Amazonas.

Si se busca acompañar el desarrollo político del económico, o mejor, hacer posible aquél, es igualmente necesario que además de mantener una relativa descentralización política y económica, favorecida por la ecología de la región, se estimule la movilidad socio-económica. Y con esto volvemos a la dimensión económica del desarrollo, con sus exigencias técnicas y culturales a las que hemos hecho referencia.

La conclusión que se desprende tras haber conocido y vivido la experiencia que actualmente se practica con los indígenas de la cuenca amazónica tiene varias dimensiones, aunque interrelacionadas.

La primera es que debe procurarse secularizar las fórmulas de aculturación. No se puede pensar en la integración a una sociedad que ha recorrido la mayor parte de su etapa clerical para acercarse a criterios y prácticas seculares, mediante el adoctrinamiento y la aculturación que responde a los mismos principios que guiaron a los misioneros del siglo XVI.

Ello sólo será posible mediante la resuelta adopción por el Estado, si contara con cuadros efectivos y responsables, de tal misión. Por esta razón es encomiable el proyecto del actual Comisario del Vaupés de crear un centro de capacitación técnica de líderes indígenas que persiga fundamentalmente difundir, de modo cuidadosamente estudiado en sus posibilidades y efectos, la introducción de técnicas agropecuarias, de animales domésticos y cultivos, de prácticas sanitarias e higiénicas, de una alfabetización laicizada que permita conocer el mundo exterior, etcétera. En realidad, debiera pensarse en extender una acción semejante a todos los indígenas de la cuenca amazónica.

La segunda es que tal empresa de innovación tecnológica debe realizarse con la ayuda de los conocimientos de la antropología contemporánea, con el doble objeto de hacerla efectiva y de evitar desequilibrios y perturbaciones traumatizantes que provoquen inhibición, apatía o inadaptación.

Finalmente, como en el siglo XVI, las circunstancias presentes en que viven los indígenas, y cuyos aspectos más importantes para el propósito de este artículo hemos indicado en las páginas anteriores, es indispensable la intervención protectora, *real y efectiva,* del Estado. Sin ella, la

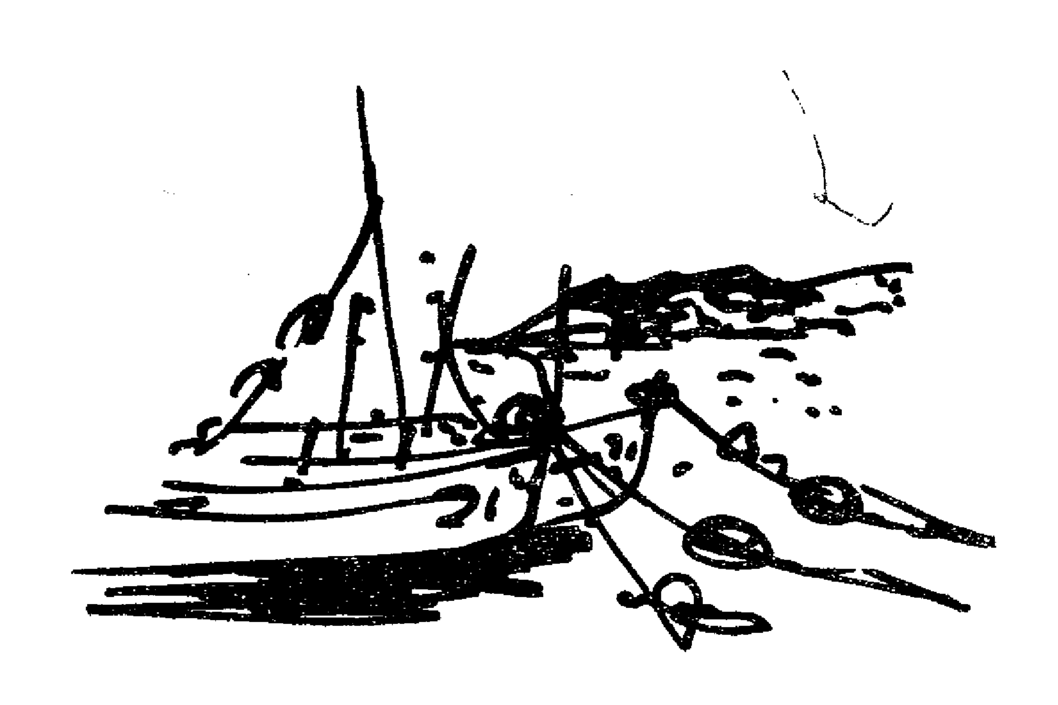
---

(5) *Vid.* particularmente, HAGEN, E. E.: *On the Theory of Social Change* (Homewood, Ill., Dorsey Press, 1962). HOSELITZ, B. F.: *Sociological Aspects of Economic Growth* (Glencoe, Ill., The Free Press, 1960). GOLDSCHMIDT, W. R.: «The Interrelations between Cultural Factors and the Acquisition of New Technical Skills», in B. F. Hoselitz, ed.: *The Progress of Underdeveloped Areas* (Chicago: University of Chicago Press, 1952), pp. 135-151.

entrada de capital privado o de pioneros para cualquier actividad en la región, desembocará inevitablemente en la explotación de la mano de obra indígena, por la propia dinámica del juego de fuerzas en presencia. Pues, a diferencia de una etapa del período colonial, cuando estaba legitimada, de un modo u otro, la competencia de la Iglesia no sólo a pronunciarse sobre los problemas temporales, sino incluso a juzgar con ejecutoriedad sobre principios y contingencias del comportamiento político-económico, hoy en día, a pesar de la gran influencia de la Iglesia en el funcionamiento del sistema político colombiano, la secularización experimentada en la teoría y práctica políticas le impiden asumir el papel de «defensor de los indios», que con relativa efectividad desempeñaron algunos de sus representantes. Y, por otra parte, el grado de consciencia colectiva y reivindicativa de los indígenas está todavía lejos de permitir que ellos mismos organicen la defensa de sus intereses de modo funcional.

Bogotá, 11 de enero de 1968.

JOAN E. GARCÉS
Salamanca, 33
VALENCIA - 5



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

LA REFORMA AGRARIA Y LA MENTALIDAD ILUSTRADA

La edición reciente del *Informe sobre la ley agraria de Jovellanos* (1) nos depara una excelente ocasión para revisar, al contacto con un texto fundamental de la época, la cuestión de la reforma agraria que los *ilustrados* tanto agitaron. Para quien entretenga esta relectura con el ánimo libre de prejuicios escolares, auguramos no pocas sorpresas. Los esquemas aludidos son raíles demasiado obvios para la contemplación del pasado y su entendimiento profundo, que se tuercen bajo el peso incontrolable de los argumentos de primera mano. Aunque sólo fuera por este servicio, la iniciativa de publicar textos como el presente resulta del mayor interés.

En la mente reformista del *ilustrado,* los problemas derivados de la tierra alcanzaron un puesto preferente. Ocupado en rehacer una estructura política evidentemente arcaica, los *ilustrados* centraron su interés en los *estorbos* económicos que retrasaban la modernización de España. Fue en realidad, una obra de incalculable interés, tanto por las mejoras que las observaciones aportaron, como por el refresco que la cultura política española experimentaría en contacto con el interés novísimo que movía a sus mejores hombres a racionalizar un inservible legado de tradiciones. La tarea se caracterizó, como es sabido, por el rasgo prominente de la *desmitificación.* Las *luces* no significan otra cosa, sino esa determinación iconoclasta de racionalizar a todo trance, de desmontar el añejo aparato credencial que tenía sujeta a la cultura española por sus cuatro costados. Una tarea difícil, porque evidentemente no iba a encontrar el camino expedito sino plagado de *estorbos,* en razón de que las fuerzas sociales interesadas en la conservación del orden pretérito aún estaban vivas. Encaramada sobre una burguesía creciente, la Ilustración española no podía perder de vista las fortificaciones estamentales que luchaban por prolongar la tiniebla y el privilegio. Por eso la lucha se planteó con virulencia en el terreno económico y la polémica de los *economistas* burgueses contra las viejas

---

(1) Edició de Materials, Barcelona, 1968, 224 pp.

fuerzas se configuró por ello como una cuestión política de la que dependía el futuro de la estructura del país.

Jovellanos presentó su «Informe» como contribución de la Sociedad Económica de Madrid al Expediente de la Ley Agraria. Se trata, pues, de un informe pericial concebido en términos de memoria-advertencia, en el que se somete a crítica toda la estructura económica del país. A juicio de Jovellanos el «Informe» debía llenar la amplia laguna creada en el expediente por otros informes particulares proporcionando al gobernante una opinión concreta y clara. De ahí el carácter *didáctico,* diríamos hoy, que presenta el documento.

Crítica de la situación agraria

La fuerza orientadora del «Informe» tiene su origen en la crítica minuciosa de la estructura campesina vigente. Jovellanos amontona materiales hasta organizar una tremenda denuncia global del sistema vigente de la agricultura, tanto por referencia a la producción como a la distribución. Ya veremos cómo sus concepciones reformistas, revolucionarias por su tiempo, constituyen un cuerpo de protesta que hoy nos choca y nos sorprende en razón de su individualismo feroz. Pero conviene mantener la doble perspectiva crítica que nos permite enjuiciar sus ideas socioeconómicas dentro del marco estricto de su época. Cualquier desavenencia que hallemos entre nuestra visión actual y la que animaba a Jovellanos, habrá que entenderla *históricamente* en su medio histórico, y no desde nuestra óptica. Las imputaciones que se hicieran, pues, lo son al siglo XVIII, a la Ilustración como tal *medio cultural,* pero no al individuo.

La falla más viable del sistema agrario que Jovellanos contempla, es su distribución. Este es el gran «estorbo» que el autor entiende «derivado de la legislación» y que, con singular acierto expresivo, llama «estorbo político».

La tierra española está dividida de tal manera que su explotación racional resulta imposible. La propia historia política ha determinado la situación. La división efectuada por los godos destruye la organización agraria de los romanos, estableciendo una economía de base fundamentalmente pecuaria. La invasión árabe supone otro cambio fundamental, en parte por los usos agrícolas del pueblo invasor, pero, sobre todo, porque la Reconquista determinó un complicado proceso de recuperación de la tierra vuelta a ocupar. Fue entonces durante estos ocho siglos de lucha, cuando la propiedad de la tierra adquirió su forma definitiva, por exigencias de la política de guerra. De ahí

que si fue difícil establecer los antiguos cultivos en un clima de secular zozobra, aún fue más grave la situación creada por la estructura que el avance militar iba creando en razón de sus necesidades tácticas. La guerra contra el moro obligó a establecer una agricultura protegida y fragmentaria alrededor de las fortalezas, creando así hábitos de explotación e instituciones agrarias que iban a perdurar siglos. Pero, en especial, fue el sistema táctico de repartimientos de tierra, el esfuerzo colonizador de los reinos cristianos del Norte, lo que más influyó en la configuración de la propiedad terrateniente. Pueblos, villas, ciudades y cuantos establecimientos avanzados del bando nacional se iban creando, recibían tierras como estímulo para su permanencia en las zonas de inseguridad, y la misma prebenda tocaba a las instituciones civiles o eclesiásticas que participaban en la lucha. Así se crearon las órdenes militares y sus fabulosos patrimonios y así proliferó la institución del *señorío lego*. Cuando Jovellanos escribe, una muchedumbre de pueblos y ciudades está —y seguirá estando durante mucho tiempo— bajo el patronato eclesiástico y bajo el dominio *señorial* de la nobleza, originando una situación explotatoria de difícil parangón.

La Reconquista tuvo, además, repercusiones de orden técnico, en cuanto que la distribución comentada tenía que ensayar de alguna manera la recuperación económica del campo. Se trató de compensar el desarrollo agropecuario, favoreciendo una política de concesión de *baldíos*, tierras concejiles, cerramientos y otras instituciones que convirtieron la propiedad del suelo en un sistema rígido e inviable a la explotación.

No cabe detallar la crítica de la agricultura desarrollada por el «Informe». Basta señalar que Jovellanos encuentra la organización de la economía campesina como algo demencial e irreparable si no interviene la energía real. El predominio de la concentración, los privilegios de la Mesta, el atraso técnico, la despoblación, el desuso y abandono de los cultivos naturales, la desequilibrada repartición de los medios y de los beneficios, el sistema de posesión, arrendamientos, fiscalía, etcétera, hacen de la agricultura un sistema decadente necesitado de cambiar en su raíz. Ahora veremos un aspecto importante de la reforma agraria: la distribución «racional» del suelo.

El «ideal» de la tierra

El tema y problema de la acumulación de la tierra es una constante de nuestra historia agraria. Pero Jovellanos es un liberal —ya veremos hasta qué punto— a quien la dimensión de la propiedad no preocupa

de cara a la justa distribución del «instrumento» productivo, sino en cuanto factor de desarreglo en el mecanismo de la producción. A Jovellanos, que tiene fe en el *libre juego* de los intereses, lo que le preocupa es el efecto dispersivo que la gran propiedad conlleva: una finca grande se cultiva mal, se abandona porque no se necesita. Que la desigualdad entraña un problema moral, lo sabe; pero cree «que la desigualdad de condiciones tiene muy saludables aspectos», en razón de que crea la necesidad mutua que hace de cohesivo entre las clases. En cambio, Jovellanos encuentra el límite a su cinismo liberal allí donde la acumulación injusta empieza a ser un factor nocivo para el desarrollo de la agricultura. Su crítica de la amortización es amarga y en sus recomendaciones al poder real apunta continuamente un tono de incontenible rebeldía.

Obvia, pues, Jovellanos la cuestión de la justa distribución del suelo, como tal cuestión moral y jurídica. Le preocupan, en cambio, las consecuencias antieconómicas de la acumulación latifundista. Téngase en cuenta que la *tierra,* en una economía de subsistencia agraria que atravesaba por malísimos momentos, era el sostén único de que disponía el país. El incremento del comercio lanero y su desarrollo pecuario, no iban a salvar el problema de la indigencia, vicario del régimen de producción de granos y cereales en general. Era preciso incrementar esa economía alimentaria, racionalizando la política ganadera al mismo tiempo. Hombre del *justo medio,* Jovellanos cree que para todo hay lugar en la viña del Señor, aunque su enemiga contra los privilegios mesteños le haga a veces atacar demasiado el lado ganadero.

El verdadero problema es la amortización de la tierra. Si a Jovellanos no le preocupa demasiado que se logre un reparto equitativo —no cree en él— sí le preocupa que el campesinado carezca de posibilidades de acceso a la propiedad. Permanece atento al famoso «interés» y comprende que sin él ninguna industria humana es viable. Como se ve, la doctrina liberal de la reforma agraria decimonónica está ya en el «Informe» más que esbozada. Quien habla por boca de Jovellanos, evidentemente, es la burguesía ascendente que necesita tener acceso a la tierra amortizada por el clero, la nobleza y el señorío. Esa es la mayor batalla: conquistar la tierra, fuente de riqueza, de poder y... de nobleza. La tierra constituye el *ideal* de una época en que las ejecutorias se miden por hectáreas. Por eso el burgués desplazado de su propiedad lucha contra las clases amortizadoras, en un movimiento que habrá de prolongarse históricamente hasta nuestros días, a través de un camino irregular de logros y fracasos. Para entender las intenciones remotas de Jovellanos, debemos contemplar, andando

el tiempo, el panorama de las desamortizaciones. De sus resultados para la agricultura española podemos inferir el alcance auténtico que se proponía la revolución liberal que ya está granando en el «Informe», descaradamente racional, que escribió Jovellanos en su momento.

Idea ilustrada del «desarrollo armónico»

Al criticar la situación agraria, Jovellanos tiene que hacerse cuestión de la industria y del comercio. Sin entrar en detalles, nos interesa resaltar cómo su crítica incluye a todos los sectores dentro de las coordenadas *armónicas* que rigen su ideal reformista.

En esto también, Jovellanos es un platónico fideísta que tiene una confianza ciega en la capacidad de autoorganización de la vida social y económica. ¿Por qué defender la agricultura y su primacía en detrimento de la industria? ¿Por qué basar la riqueza de las naciones en esa industria con menosprecio del comercio? El opera siempre desde el apriorismo liberal-económico que espera de la tendencia natural de la realidad los ajustes precisos. *Felicidad, bien común, progreso...*; todo el repertorio de tópicos ilustrados salpican el razonamiento de Jovellanos, para quien los conceptos generales significan lo mismo que los particulares. ¿Qué quiere decir, se pregunta, bien *general* o *particular?* Y concluye que lo mismo: porque sin éste, aquél es imposible, y sin aquél, éste es ilusorio. Es más: son dos caras de un mismo *interés,* como prueba el razonamiento siguiente.

Se pretende —por la Mesta— dar primacía a la ganadería sobre los cultivos y, en su consecuencia, extender los privilegios ganaderos —reservas de pastos, servidumbres de paso, etc.— en perjuicio de la agricultura básica. El argumento consiste en que la ganadería garantiza el auge comercial en base al tráfico lanero. Pero, argumentan los agricultores, el perjuicio del cultivo cerealista empobrece y crea problemas inmediatos, arruina la economía popular en provecho de unos pocos. Jovellanos, mantenedor de que «nada es tan peligroso en política, como tocar en los extremos», quiere conciliar ambas pretensiones: la ganadería supone riqueza y promete ensanchar el comercio lanero, pone las bases para una futura industrialización, etc.; la agricultura, por su parte, representa «una masa de riqueza infinitamente mayor y más enlazada con la *felicidad pública*» y con las conveniencias del Estado.

En el fondo de esta actitud conciliadora no reside otro argumento que el de la *armonía natural.* «Nuestra pobreza, nuestra ignorancia o nuestra desidia»: he ahí las causas verdaderas de la situación por que atraviesa la economía española. Jovellanos pretende reconstruir el edificio económico armonizando las conveniencias de cada sector en la

dirección única de la *felicidad pública.* Es ésta una idea que hoy llamaríamos «desarrollista», capaz de integrar en una dimensión conjunta los esfuerzos, separados por tradición, de cada sector productivo. Lo demás, vendrá por añadidura. ¿O es que no es lógico pensar en que lo mismo que se ajustan solos los intereses de cada industria, se ajustarán también más tarde las *felicidades?* Sólo es cuestión de institucionalizar la *armonía,* de permitirle su desarrollo *natural,* de no estorbar la producción. En cuanto a la distribución, es decir, en cuanto a materializar ese progreso de la felicidad pública, el Estado debe confiar en que coincidan virtualmente, también en este caso, los *intereses.* Jovellanos piensa que es axiomática la adecuación de *mi* interés con *tu* interés. Porque, ¿cuál sería si no la razón de *nuestra* colaboración? Si las lanas valen más, los pastos también; si estos suben, las tierras se revalorizan; si el cultivo se perjudica, el encarecimiento de las subsistencias hará que se preste *interés* de nuevo a su producción: así se restablece por sí sola la peonza del mercado. Se trata, en definitiva, de armonizar los intereses y de producir. El *desarrollo* hará entonces que se logre la *felicidad.*

La educación integral

El «Informe» es un documento didáctico para ilustración del criterio real. Se aconseja en él al Estado sobre las reformas necesarias que es preciso introducir en la economía rural hasta lograr la anulación de los «estorbos» tradicionales: *estorbos* políticos, naturales y morales. Fijémonos ahora en estos últimos —«morales o derivados de la opinión»— que constituyen, por así decir, el renglón que atañe al pueblo.

La Ilustración fue ante todo un movimiento educativo. El *ideal* de los ilustrados pasa necesariamente por un camino de instrucción cuidadosa. La educación es la gran palanca reformista, por lo mismo que la ignorancia es la gran trinchera del atraso. Se hacía preciso *reformar* España y para ello había que desarrollar la cultura. Porque los *estorbos* morales sólo desaparecerían cuando la conciencia de los «agentes» estuviera libre de *prejuicios.* Es lo mismo que busca Feijoo en su lucha contra el mito y la superstición, contra la rutina y la pereza.

Vemos, pues, cómo la reforma ilustrada se plantea el problema de la educación como un previo para el desarrollo. En una agricultura donde resultaría imposible «seguir la larga cadena de errores y preocupaciones que la mantienen en una imperfección lamentable», se trata de empezar por abajo, allanando el obstáculo fundamental que es la ignorancia. El campesinado español posee una cultura precaria que

se apoya dudosamente en una complicada trama de creencias irracionales. El Estado, por su parte, profesa una doctrina agraria falta de racionalidad, basada en la imitación o en el rutinario abuso de los tópicos más vulgares. A ambos, en consecuencia, toca su parte en el plan educativo, porque sólo la atención conjunta a los dos niveles salvará el vacío de ilustración que padece la política agraria.

Jovellanos esboza en su «Informe» una política de educación rural de indudable interés. Aconseja, como «medio de remover unos y otros estorbos», un plan sencillo pero ambicioso de instrucción agraria, que alcance a propietarios y labradores. Es un proyecto típicamente ilustrado de instrucción *útil* y de enseñanza *práctica,* concebido como una *inversión* a largo plazo. Pero tropieza con el problema metodológico de que el sistema de instrucción tradicional es un montaje huero y sofisticado de sabiduría inútil. Las Universidades no sirven, como no sirven las «cátedras de latinidad» y tantas otras que «estarían mejor suprimidas y aplicada su dotación a esta enseñanza *provechosa*». Por eso Jovellanos propone la creación de «Institutos de *útil* enseñanza en todas las ciudades y villas de alguna consideración» donde se logre, por fin, una instrucción aplicable al progreso, acabando con la herencia escolástica de unos saberes baldíos que sólo sirven a retraer los mejores talentos de la esfera de la producción. Jovellanos comprende que ese montaje es un medio de conservación del privilegio clasista y clama por su abolición en beneficio de las dedicaciones *útiles.* Está tocando aquí, ya se comprende, el tema, viejo en la literatura crítica española, del menosprecio de los oficios y la supervaloración nociva de los saberes baldíos. Sobran teólogos y picapleitos mientras faltan arrieros y marinos: sería difícil que halláramos un juicio más *ilustrado* que el que supone esta humilde constatación del «Informe».

El liberalismo «ilustrado»: el «interés» y la «ley»

El timbre *reformista* que Jovellanos emplea puede resultar chocante para nuestra manera de ver. Generalmente movilizados por los lugares comunes de las reivindicaciones sociales, nosotros no acabamos nunca de entender esas revoluciones de librea cuya benéfica influencia se confía a la *evolución natural* de la propia realidad en conflicto. No estará de más observar que el liberalismo económico nos llega hoy día entre paréntesis desde todas las latitudes. A su menosprecio justísimo —que es una consecuencia inmediata de la exigencia de racionalización propia de la cultura moderna— y al descrédito de su doctrina, contribuye la crítica revolucionaria tanto como las invectivas de los fascismos «ultras». Por eso, el contacto con documentos como el

«Informe» resulta tan desenfocado: porque no acabamos de instituir *la historicidad como criterio,* empeñados en meter dentro de la misma canasta a ilustrados, románticos y modernos reformadores. Hay un grave riesgo de parcialidad injustificable, que sólo la asepsia y el perspectivismo histórico riguroso pueden corregir.

Dos nociones encontramos en la obra de Jovellanos con las que se puede reconstruir el esquema de su mentalidad liberal: la *ley* y el *interés.* Son, ya se supone, dos conceptos complementarios, en especial si los consideramos desde el reformismo jurídico que hoy concibe la ley como las bardas del orden. Y aquí está la diferencia. Porque, mientras para nosotros la tutela de la comunidad exige fortaleza en los instrumentos legales de control, para un *ilustrado* la idea de una legalidad intervencionista se encuentra siempre en el desván de las ortopedias excepcionales.

Jovellanos, enjuiciado el desorden agrario, aconseja al gobernante sobre la pretendida reforma. ¿Vamos a esperar de sus recomendaciones de energía un terminante pronunciamiento a favor del intervencionismo estatal? Lo que nos sorprende al leer el «Informe» no es su carácter liberal, sino la coherencia de este liberalismo ciego, fideísta y, al cabo, pasivo. El «Informe», que debe ocuparse de la ley como instrumento de reforma, hace una defensa de la economía libre tan apretada, que no parece excesivo proponerlo como arquetipo. Veámoslo de cerca.

Los consejeros reales propugnan la *intervención* ordenadora del Estado, a través de una política racionalizadora que debe materializarse en un cuerpo legal de eficacia garantizada. Lo hacen así porque creen que el mal agrario se debe al abandono con que las gestiones del campo vienen siendo tratadas desde el Poder. Harán falta, pues, nuevas y justas leyes, todo un cuerpo legal de ordenación de la agricultura, que penetre hasta el último rincón de la vida campesina. Pero Jovellanos, que no cree en la eficacia del orden impuesto, no sólo no comparte el criterio intervencionista, sino que acusa a la escasa legislación agraria vigente de los males sufridos. Su argumento es que la vida del sector agrario, como la vida de su economía en su conjunto, no tiene otra posibilidad de desarrollo que la libertad. Jovellanos ve la realidad como un orden dotado de vida propia, en cuyo seno una fuerza ciega busca el bien y huye del mal. Las interferencias de la voluntad sólo pueden lograr que el proceso se corte y se degrade. Por eso no hay sitio en su esquema para el intervencionismo: la ley es un dique espúreo que sólo conseguirá desbordar las aguas.

Pero si Jovellanos ve el panorama con claridad, si se da cuenta de que las dificultades estructurales de la economía agraria traban su

desarrollo, ¿por qué condena una política de reorganización económica del campo? Jovellanos cree en el *equilibrio* natural de todo sistema de fuerzas y hasta estamos tentados de proponerlo como un *dialéctico* a tenor de su confianza en la «síntesis», es decir, en que el arreglo de los conflictos se ha de producir «en el propio conflicto». Y es que esa creencia en el orden *suficiente,* en el orden *autónomo,* en el orden *autorregulado,* tan propia del liberalismo económico puro, es en Jovellanos una pasión. Las fuerzas entrechocadas restablecen por sí solas el *equilibrio* y ningún poder sobre la tierra puede, sin degradarlos, corregir los íntimos movimientos de reajuste que se producen en el seno del conflicto.

¿Qué hará, entonces, el Estado ante una economía conflictiva o desorganizada o injusta? Jovellanos dice bien claramente, que esperar, observar, servir —«desde la barrera», eso sí— las exigencias dinámicas de esa secreta dialéctica de lo real. Algo así como la vigilante pero maniatada actitud de un operador de máquinas complicadas, que se fía del engranaje y espera que, al final, «el ingenio lleva siempre razón». Complicado aparato este de la realidad, donde toda manipulación es, a más de ociosa, nociva. La cordura, la sabiduría del dirigente, consiste en *presidir.*

La realidad se ajusta sola. Hay en la idea del *equilibrio natural* de este ilustrado un cierto trascendentalismo. Algo así como un *providencialismo secularizado,* que adquiere en algunos momentos ribetes místicos. Y el dios de esta creencia inquebrantable es el *interés.*

Ahora podemos darnos cuenta de cómo encaja en la tosca realidad de una tierra de garbanzos tan sutil esquema. Hay conflictos, pero se resuelven solos; hay injusticias, pero son «males necesarios». Aquí es donde el sistema toma tierra y empieza a ser «racional», excesivamente «racional». El mundo humano —y, por supuesto, con el mundo humano su indesligable realidad física— obedece a una ley *natural:* la ley del *interés.* Nada se mueve si no hay detrás, empujándolo, un *interés* vivamente sentido. Pero un *interés,* hay que advertirlo, que es sabio, que es previdente, que es infalible. ¿No podrá argumentarse en contra, que la realidad desdice con sus conflictos este axioma? ¿Es que se nos va a negar la evidencia de ser ese *interés* precisamente el factor determinante de la lucha? El liberalismo económico no se hace cuestión de sutilezas de orden moral. Cree en el *equilibrio* que se establece si las fuerzas naturales se mueven de manera libre y cree, como consecuencia, que los conflictos surgen como una necesidad *lógica —y natural—* de su convivencia inevitable. Si la injusticia y el desorden surgen en el seno de una realidad dada como resultado de un

choque *natural,* ese mismo carácter natural terminará anulando la tensión y sacando provecho del aparente desequilibrio.

En lo que se refiere a la tierra, los términos del problema no varían. En efecto, la producción agrícola constituye un sistema móvil en el que los intereses determinan *libremente* lo mejor. El pensamiento de Jovellanos se presenta, pues, dominado por un *coyunturalismo* riguroso que confía cada alternativa a la capacidad de ajuste que poseen aquellos intereses. Hay en la explotación de la tierra una tensión básica: la planteada entre la propiedad y el trabajo. Pero Jovellanos entiende que es *natural* y que carecen de sentido las tentativas de modificarla. Si el terrateniente no fuera libre de establecer las condiciones de trabajo, el *equilibrio* se rompería. La ley no debe ensayar un cambio de las condiciones del trabajo agrícola ni, cediendo a un malentendido altruísta, ensayar la protección de los colonos frente a los propietarios. Y ello porque colonato y propiedad son engranajes complementarios que no pueden excluirse ni mediatizarse en atención a las «ilusiones» benéficas de una corriente demagógica fuertemente extendida. El precio, la forma y la duración de los contratos agrícolas, son instrumentos de ajuste de la economía de cultivo y deben ejercer sus funciones en la atmósfera de libertad que supone el régimen de mercado libre. El *objetalismo moral* de nuestro autor, por lo que respecta al factor humano campesino, es, pues, bien manifiesto: la mano de obra es una *mercancía* que se rige por la ley de la oferta y la demanda. ¿Cómo, entonces, sería posible a *la ley* intervenir en el proceso? Un liberal puro como es Jovellanos —conviene subrayarlo— no alega en defensa del comercio humano razones de tipo jurídico-moral, sino algo más importante: argumentos extraídos de la propia *naturaleza.* «Es natural —dice él— que donde superabunda la población rústica, y hay más arrendadores que tierras arrendables, el propietario *dé la ley al colono,* así como lo es que la reciba donde superabundan las tierras arrendables y haya pocos labradores para muchas tierras.» Bien se ve que no convertiríamos a este liberal estricto a una moral social abierta, radicado como está en la concepción más rabiosamente pura del *laissez faire.*

No debe pensarse, en cambio, que Jovellanos está defendiendo la propiedad rústica en cuanto privilegio de clase, por lo menos de manera explícita. La cuestión agraria exige la inhibición del Poder y la restitución de las zonas por él usurpadas a la propiedad: «reconstitúyanse a la propiedad todos sus derechos», pide en el «Informe». ¿Quiere esto decir que Jovellanos defiende esa institución a título jurídico-moral? Parece que no. Lo que a él interesa es liberar a los *agentes* de la agricultura de toda presión exterior. Y a la propiedad, en cuanto

tal *agente,* también. El círculo económico se establece solo: dejemos, pues, libres a los agentes que lo constituyen, en razón de que sus intereses tienen que ser, *por definición,* coincidentes. No interesan a Jovellanos los aspectos particulares de la problemática social, como se ve, sino las consecuencias de tipo genérico que habrán de producirse, *necesaria y naturalmente,* en el esquema absoluto de su liberalismo económico.

Por otra parte, sería injusto silenciar que Jovellanos tiene conciencia de esos aspectos sociales del problema campesino. El habla, en efecto, de que los resultados agrícolas se deben tanto a la propiedad de la tierra como al trabajo. Así, dice él, los productos pertenecen al «fondo del propietario» y al «sudor del colono», sin que la constatación le impida luego predicar, como hemos visto, la libertad desigual de contratación y toda su implícita injusticia. No olvidemos que al aconsejar sobre la propiedad agrícola, Jovellanos está pendiente de su significado *técnico,* de su papel en el engranaje productivo, y no está haciéndose cuestión de sus títulos. Las tierras y los brazos son factores —son *objetos, mercancías*— que «están ahí» dados, como constantes de un sistema económico que no se trata de discutir. La Ilustración burguesa no está presentando al Poder un programa de reforma de la propiedad agraria, sino un plan de racionalización de los cultivos. Por eso cuando racionalizar exige *redistribuir,* Jovellanos acepta esa reforma sin plantearse tampoco remilgos de conciencia. Los latifundios andaluces son perjudiciales y convendría que su propiedad estuviera más repartida... pero nada más: porque no se trata de arreglar una injusticia sino de hacer posible la explotación técnica y racional de los recursos. Buen ejemplo éste para entender cómo la intención desamortizadora de la burguesía *ilustrada* que Jovellanos representa, supone, en buena medida, una reclamación de la propiedad para la clase.—José Antonio Gómez Marín *(Miguela Redondo, 3. MADRID).*

EL TEATRO DE LAURO OLMO

La temporada 1968-69 comienza, prematuramente, el 6 de septiembre: con el estreno, en el teatro Cómico, de *English Spoken,* de Lauro Olmo. La dirección, de Alberto González Vergel; el decorado, de Manuel Mampaso. Los intérpretes: Lola Herrera, Manuel Tejada, Ramón Durán, Tina Sainz, Alberto Alonso, Ana María Morales, Juan

Luis Gallardo, Marisa Paredes, Amparo Gimeno, Braulio Piter, Luis Marín, Luis Ocón y Rafael Duque. La música del romance, de Paco Ibáñez. Pedro P. Oliva, ayudante de dirección. La noche del estreno, un público entusiasta tributa ovaciones y aplausos muy cálidos, interminables, al autor. Creo interpretarlos correctamente si digo que se trata, ante todo, de un homenaje al escritor honrado que es Lauro Olmo.

English Spoken duraría en cartel, aproximadamente, un mes. A continuación, en la cartelera del Cómico se anunciaba la reposición de una comedia... de Alfonso Paso.

En pocas ocasiones como ahora me han parecido tan enormes, tan graves, las limitaciones que pesan sobre una crítica de teatro ejercida en una revista mensual y minoritaria. Nada de lo que yo escriba puede ser ya de utilidad para un hipotético espectador futuro. Pero la crítica desde una revista mensual ofrece, en compensación, algunas posibilidades que le están vedadas al diario y al semanario. Básicamente estas dos: Primera, la de elegir sólo aquellos temas que de verdad importan en el desarrollo de la cultura teatral; segunda, la de someter éstos a un análisis verdaderamente crítico, riguroso, optando en cada circunstancia por aquel enfoque que sea más pertinente al caso, y todo ello con una finalidad correctora y ordenadora, cualquiera que sea finalmente su difusión.

Dicho esto, queda claro que *el tema,* en estas páginas, ya no puede ser el estreno de «English Spoken». Pero sí puede ser —y me parece, en el presente momento, un importante tema— el teatro de Lauro Olmo. Este teatro viene siendo objeto de juicios críticos muy dispares, pero, en realidad, es insuficientemente conocido, ya que en un 50 por 100 está inédito. A requerimiento mío, Olmo ha tenido la amabilidad de prestarme esos textos inéditos, y merced a ello puedo ofrecer aquí el primer artículo que se publica acerca de *todo* el quehacer dramático de Olmo, desde sus primeras tentativas hasta hoy.



Lauro Olmo (nacido en Barco de Valdeorras, Orense, en 1922) inicia su carrera literaria en 1954, con un libro de poemas, *Del aire* y una narración corta, *Cuno.* Siguieron dos libros de cuentos, *Doce cuentos y uno más* (1955, premio «Leopoldo Alas») y *La peseta del Hermano Mayor* (1958), y una novela: *Ayer: 27 de octubre* (1958). Tiempo después, Olmo añadiría nuevos títulos a esta labor narrativa: una segunda novela, *El gran sapo* (1964, premio «Elisenda de Moncada») y otra narración corta, *Kantichandra el Indú* (1962). Todas estas obras han

convertido a Olmo en un narrador muy estimado, con independencia de sus méritos como dramaturgo.

Hacia 1953, Olmo escribe dos piezas en un acto: *El perchero* y *El milagro* —esta última, representada en la Escuela Social de Trabajadores de Madrid, en 1955—, como asimismo, en colaboración con su esposa, Pilar Enciso, dos piezas para teatro infantil: *El raterillo* y *Asamblea general.*

Pero la irrupción de Olmo en el teatro, irrupción bastante espectacular, data de 1962, con el estreno de *La camisa* en el teatro Goya de Madrid, bajo una extraordinaria dirección de Alberto González Vergel, el 8 de marzo de ese año. *La camisa* había obtenido el premio «Valle-Inclán» de 1961, convocado por el grupo experimental «Dido», que presentó su estreno, salvados los numerosos obstáculos que se oponían a éste. Monleón —uno de los críticos teatrales que han prestado más decidido apoyo a la obra dramática de Olmo— escribió: «Quizá haga muchos años que no se haya dado en España un estreno tan triunfal de autor novel. Triunfo seguido —salvo alguna excepción previsible— de una crítica elogiosa y, en muchos casos, entusiasta. Lauro Olmo es, desde la otra noche, uno de los autores más importantes de nuestro teatro actual» (1). Programada inicialmente para una sola función de cámara, *La camisa* tuvo que mantenerse algún tiempo en cartel, ahora ya en régimen de explotación comercial, y, en tales condiciones, fue objeto de una casi inmediata reposición en otro teatro. Recayeron sobre ella, además, nuevas distinciones: el premio «Larra» y el Nacional de Teatro de 1962; el «Alvarez Quintero» de 1963; y en Buenos Aires fue declarada la «mejor obra extranjera en idioma original» del año 1964. Representada en varias capitales europeas —a menudo en idioma original y ante un público compuesto principalmente de obreros emigrados—, su impacto ha sido muy considerable, y, por muchos conceptos, de significación similar a la que, en su día, conocieron *Historia de una escalera,* de Buero Vallejo, y *Escuadra hacia la muerte,* de Alfonso Sastre.

Cualquier aproximación crítica a *La camisa* —y, en general, a todo el teatro de Lauro Olmo— deberá partir de una previa y fundamental consideración: este teatro responde a la exigencia medular de erigirse en un teatro popular de la España de nuestros días. Teatro popular, por su temática y por su forma, de fácil comunicación; teatro

(1) José Monleón: «*La camisa,* de Lauro Olmo», en *Primer Acto* núm. 32, marzo de 1962, p. 40. En dicho número se inserta el texto completo de *La camisa* y el siguiente material, de obligada consulta: «Nuestra generación realista», por J. Monleón; «Lauro Olmo antes de *La camisa*», por Jaime Borrell; «Lauro Olmo, un autor de mi generación», por Carlos Muñiz; «Cinco notas para una realización escénica de *La camisa*», por Alberto González Vergel, y «Diez preguntas a Lauro Olmo», por J. M.

popular, por el público sobre el cual nuestro autor quiere proyectarse. Es oportuno recoger aquí algunas insistentes y vigorosas declaraciones de Lauro Olmo en este sentido. En 1963, escribe: «Urge la creación de un teatro popular para la plaza pública y con un espectador necesario: el espectador colectivo. En nuestra época ya no se habla de la salvación individual, sino de la salvación colectiva» (2). Algún tiempo después, en una entrevista de prensa: «Mi teatro aspira a ser vivo y consciente. Es popular, nace del pueblo, es para el pueblo. De ahí que a veces mi teatro sea rechazado por los burgueses, porque es sencillo, es claro, no es intelectual, insiste si conviene» (3). Más recientemente, con motivo del estreno de *English Spoken,* Olmo afirmaba que «hay que recuperar para el teatro el mundo del trabajo», y hacía esta interesante confesión: «Es el domingo por la tarde, concretamente, cuando, por la campaña popular que se ha hecho, la sala está repleta de trabajadores. Y son las funciones más emocionantes de la semana. Es todo un espectáculo ver cómo el público entra en la obra, con qué interés la sigue, cómo se divierte y la entiende» (4).

«Drama popular» subtitulaba Olmo *La camisa,* señalando en acotación previa que «la acción transcurre en Madrid, durante los meses de septiembre y octubre de 1960; un momento del llamado plan de estabilización». El escenario—de cuyo boceto era autor Manuel Mampaso—nos mostraba un barrio muy humilde, y, a su costado, una habitación de una chabola. En esa chabola habita la familia protagonista: el matrimonio Juan y Lola, sus dos hijos, la abuela. Hay también una taberna, «Casa Paco», y a lo largo de la acción conocemos a otros muchos personajes, doloridos y contristados, sepultados en un mundo agobiante de privaciones, del que sólo es posible liberarse por azar—como le sucede a Lolo, que acierta las quinielas—o emigrando a la Europa neocapitalista. No falta en la admirable recreación literaria de este ambiente la pincelada colorista, la nota de humor, siempre a través de un lenguaje dúctil, que habla «por sí solo», muy rico en expresiones y giros populares. Aquí y allá, de cuando en cuando, introducía el autor algunas referencias concretas al momento histórico, con las que venía a subrayar la presencia y la realidad del *marco* en el que se alojaba este pequeño fragmento de vida popular.

El matrimonio Juan y Lola era una pareja muy real y muy con-

---

(2) L. O.: «Teatro español: teatro popular», en *Primer Acto* núm. 41, marzo de 1963, p. 21.

(3) José María Carandell: «Lauro Olmo. Camisa, pechuga y condecoración», en *Siglo 20,* 18 de diciembre de 1965. Véase también sobre esta cuestión la inteligente entrevista por Antonio Núñez: «La personalidad humana y creadora de L. O.», en *Insula* núm. 197, abril de 1963.

(4) Juby Bustamante: «L. O., en desacuerdo con los críticos», en diario *Madrid,* 5 de octubre de 1968.

vincente, y en su forma de vida «provisional» cabía reconocer a muchos hombres y mujeres de nuestro tiempo. Véase esta sencilla y emotiva confesión de Lola en el acto II:

> LOLA *(dirigiéndose a su hija):* Mira, hija, cuando me casé con tu padre vinimos a vivir *provisionalmente* a esta chabola. En ella naciste tú y el Agustinillo. Y seguimos aguantando. Era *provisionalmente.* ¿Tú sabes lo que es ver llorar a un hombre? Yo he visto llorar a tu padre, ¡lágrimas como puños, hija! Y a solas, cuando creía que nadie le veía. Pero pronto le renacía el ánimo, porque la cosa era «provisionalmente». Las goteras, los días sin carbón, los remiendos, el contener el aliento cuando suenan en la puerta los golpes del cobrador de la luz, o del de los plazos, o las papeletas del Monte que cumplen, to, to era «provisionalmente». Y hasta vuestras enfermedades —tú estuviste a punto de dejarnos, hija— llegaron a parecernos lo mismo. Y estoy harta: harta de sufrir, harta de amar, harta de vivir «provisionalmente». *(Pausa.)* El tres de agosto de mil novecientos cuarenta y cuatro nos casamos tu padre y yo. Estamos en septiembre del sesenta. Han pasao dieciséis años. Demasiaos, hija. Y los mejores. En ellos se ha quedao toa nuestra juventud.

En el curso de la obra vemos a Juan empeñado inútilmente en encontrar un trabajo, mientras la mujer insiste en la necesidad de emigrar. Juan se niega. «Nuestra hambre es de aquí y es aquí donde debemos saciarla», dice. Pero finalmente ha de claudicar, y esa claudicación, por la forma vibrante como el autor acierta a presentárnosla, queda en el escenario como una de las acusaciones sociales más profundas que ha conocido el teatro español de nuestra época. En tanto que obra de testimonio y de crítica social, no cabe duda que *La camisa* da un paso más allá en relación con lo que, hasta 1962, se ha dicho desde los escenarios españoles. García Pavón escribe a este propósito: «Ya no vemos al tipo de barrio bajo madrileño, todavía con cierta vitola de casticismo colorista que encontramos en Buero; ahora estamos ante el hombre de chabola, ante el descarnado ser humano del suburbio moderno, al que apenas llega el menor destello de la ciudad (...). Los personajes de Lauro Olmo ya no luchan por el aumento de sueldo, o poder reunir unas perras para casar a la hija. Luchan por comer cada día» (5). Añadamos, por último, que *La camisa* es, hasta hoy, el único testimonio válido que conoce el teatro español acerca de la emigración obrera a los países neocapitalistas de Europa. El acierto de Lauro Olmo ha sido, principalmente, mostrarnos ese fenómeno general, histórico, *a través* de unos personajes de vigorosa indi-

---

(5) FRANCISCO GARCÍA PAVÓN: *Teatro social en España.* Madrid, Edit. Taurus, 1962, pp. 183-184.

vidualidad. Como afirma A. Valente, «*La camisa* es un drama de clase, pero expresado y vivido desde los infinitos y encontrados resortes de la conciencia personal» (6). Vale la pena insistir en que este es —y lo ha sido siempre— el cauce característico de todo arte que aspira a reflejar los conflictos de la sociedad en que se produce y a intervenir, activamente, en su necesaria transformación.

Los dos estrenos siguientes de Lauro Olmo, *La pechuga de la sardina* (8-VI-63) y *El cuerpo* (4-V-66), defraudaron bastante las esperanzas depositadas en él por el público y la crítica más alerta. Pero *English Spoken,* aunque es desigual y, por supuesto, no alcanza el alto nivel de *La camisa,* viene a reafirmar la presencia de Olmo en una línea dramática popular, de claro interés. En *English Spoken,* Olmo es otra vez el sañudo fiscal que acusa a la sociedad de su tiempo, revelando las condiciones de vida de la clase obrera, ejemplificando la lucha de muchos hombres por superar las limitaciones que les impone un medio hostil. En la antinomia de los dos personajes centrales, Carlos y «El Míster» radica casi todo el peso del debate dramático. Son dos hombres jóvenes que «han vuelto» de Europa. Carlos ha aprendido un idioma y es un autodidacta que vive de traducciones y de «chapuzas» intelectuales, en un gran esfuerzo personal por mejorar su situación económica y poder contraer matrimonio con su novia, Luisa. Es también un hombre de sólidas convicciones políticas, radicalmente inconformista con el medio que le rodea; potencialmente, un revolucionario —e incluso hay algún indicio de que lo sea realmente—. Por el contrario, «El Míster» ha sido «modificado» por la Europa neocapitalista de esta opuesta manera: deslumbrado por el poder del dinero, se ha convertido en un agente de la corrupción —con toda probabilidad, está implicado en la trata de blancas—. Desde un punto de vista estético, «El Míster» es el personaje más convincente de la obra, y cabe considerarlo como una original transfiguración del *chulo* del viejo sainete o del *fresco* del astracán. En numerosas escenas aparecen enfrentados Carlos y «El Míster», y en una de ellas (acto II) este último define así su postura ante la vida:

> MÍSTER: (...) También yo he nacido aquí; pero me niego a figurar en la lista de las víctimas (...). Hay que enseñarles a todos estos a luchar contra la miseria. ¡A luchar como sea! Hay algo en lo que estamos que ya no se volverá a repetir. Y ese algo es que «vivimos». Y hay que conseguir, a costa de lo que sea, que nos estampen el epitafio en el preciso momento en que demos el «alejop» final. Esa será nuestra gran hazaña. Echa una mirada a tu alrededor y dime si toda esta gente no anda ya con el epitafio pues-

(6) J. A. VALENTE en la nota del programa de mano para el estreno de *La camisa* en Ginebra, por el cuadro escénico del Centro Cultural Español, en 1965.

> to. En definitiva: ¡hay que ser cadáver a su debido tiempo! Y no antes, como es aquí costumbre (...). Tercer dogma para el comercio, Basilio: El que se mueve entre cadáveres no está obligado a respetar ningún principio (7).

A estos dos personajes fundamentales se suma la figura de Basilio, dueño de un bar modesto que se convertirá pronto en un centro más de corrupción. Hombre de una generación anterior, con un sucio pasado a cuestas, Basilio conecta la historia dramática con un tiempo no demasiado lejano. *English Spoken* no es una obra enteramente conseguida, no es una gran obra; pero los materiales que en ella moviliza el autor, la calidad del lenguaje, los hallazgos aislados y la veracidad de su testimonio crítico la sitúan por encima del teatro español que comúnmente se estrena en los escenarios comerciales.

El tema de la corrupción y la degradación, que da contenido a *English Spoken*, es, igualmente, la materia sobre la que opera nuestro autor en *Plaza Menor* y en *Mare Nostrum, S. A.* En la primera, Olmo sitúa la acción en una plazuela popular —«una plazuela con historia»—, y, en un número muy elevado, los personajes proceden de ese medio popular que tan exactamente conoce el autor. Destaca, especialmente, Luisa, una prostituta; y es muy patética su escena del *strip-tease*, mostrando un cuerpo martirizado, lleno de cicatrices. Olmo introduce en *Plaza Menor* algunos recursos que son nuevos en su teatro: obra de corte tragicómico, en ella tienen lugar varias escenas de factura no realista, muy próximas al guiñol, y de resultados desiguales.

Mare Nostrum, S. A. es un drama más ambicioso y de muy difícil ejecución para un escritor como Lauro Olmo, pues aquí tiene que prescindir a menudo de su arma más eficaz: su extraordinario dominio del castellano popular, ya que la acción se sitúa en un pueblecito mediterráneo. Ello explica el convencionalismo de algunas escenas —aquéllas, sobre todo, en que interviene la figura de la Vieja—, pero, con excepción de esto, la obra ofrece, en conjunto, altos méritos. El pueblecito que Olmo nos presenta ha sido «invadido» por el turismo. De nuevo, pues, y ahora en una faceta también muy característica, la corrupción que se origina a partir de la hegemonía de un modelo de vida neocapitalista, con la implantación de los «valores» que a ésta le son propios: el dinero y el sexo, en detrimento de cualquier valor humanístico en las relaciones individuales. Los turistas que aparecen en *Mare Nostrum, S. A.* son figuras contorsionadas, esperpénticas, sin otro

(7) Cito por la edición de *Primer Acto* núm. 102, septiembre de 1968, donde se incluye un «Diálogo abierto con L. O.», por Angel Fernández-Santos, y «Cuatro preguntas a Alberto González Vergel». Asimismo, un «Coloquio sobre el naturalismo, el costumbrismo, el sainete y el futuro de nuestro teatro», que guarda relación con algunas cuestiones suscitadas por «English Spoken».

norte en sus vidas que la satisfacción de los más bajos apetitos. Son producto de una sociedad económicamente fuerte, y por ello establecen con los nativos relaciones de poder; ya resulta bien expresivo, de entrada, que uno de ellos se llame «Míster Mesié Jerr». Ese poder, naturalmente, es su dinero. En cuanto a los nativos, el cambio es radical. El antiguo pueblo de pescadores se torna en un nido de chulos, homosexuales y prostitutas, bajo el lema que canta uno de los personajes: Ricart:

¡Uy, qué risa!
Mi moral es la divisa.

Ricart y Adriana —una joven pareja— son las figuras centrales de la obra. Son personajes muy convincentes —sobre todo, Adrián— y en su cinismo y su fuerte sentido pragmático de la vida reaparece —transfigurado— el espíritu genuino de la picaresca. En Adriana, además, el autor proyecta una significación especial: nos recuerda a la Beatriz de la *Divina Comedia,* y viene a ser una Beatriz prostituida por «la morralla de Europa». Algunas escenas de *Mare Nostrum, S. A.* —en particular, la del club nocturno y la del burdel de Adriana— cuentan entre las mejor construidas del teatro de Olmo. Hay que subrayar, por último, la importancia que las canciones, de corte épico, intercaladas en el curso de la acción dramática, desempeñan en la obra, como asimismo, una danza grotesca, al final, que viene a resumir todo el conflicto: la Vieja (claro símbolo de una forma de vida tradicional y popular) muere a manos de un hombre con careta, para cuya caracterización anota el autor que se trata «de una especie de macho cabrío con indumentaria moderna, turística».

A pesar de algunos recursos de brocha gorda, y del convencionalismo de algunos diálogos, *Mare Nostrum, S. A.* es una obra valiosa. Desde luego, su valor testimonial no es inferior al de *La camisa,* y en más de un sentido cabría afirmar que resulta complementario. En *La camisa* hemos conocido a algunos españoles que «van» a Europa; los turistas de *Mare Nostrum, S. A.* bien podrían ser algunos europeos que «vienen» a España. Doble faz de una relación conflictiva, que nada tiene ya que ver con la tensión entre xenófobos y europeístas de otros tiempos.

Recursos de brocha gorda, que en un autor sin la gracia expresiva y popular de Lauro Olmo quizá serían objetables, hay también, en mayor número, en *La condecoración,* estrenada en el II Festival de Teatro Español de Burdeos por el grupo «Amis du Théâtre Espagnol» de Toulouse (11-XII-65). Una vez más, Olmo elige un tema de gran actualidad: el enfrentamiento político de padres e hijos en nuestros días.

Más concretamente, el enfrentamiento de un padre ultraconservador y un hijo radicalmente inconformista. Se advertirá en ello la tendencia de Olmo a buscar situaciones extremas, colores fuertes, casi explosivos, para su tablado popular. *La condecoración* es drama desigual, y hoy por hoy *imposibilista.*

Un lugar aparte, en cuanto a su finalidad y medios estéticos, ocupa *Cronicón del medioevo,* que Olmo subtitula «divertimento para cuatro actores». Se trata de una obra cómica, con un segundo acto admirablemente escrito. Este segundo acto recuerda el teatro de Muñoz Seca, aunque, desde luego, la comicidad de Olmo es aquí mucho más desenvuelta, más audaz.

Excepcional importancia tienen, en el teatro de Olmo, sus piezas en un acto. O dicho con mayor exactitud, no sólo en su teatro, sino en el actual teatro español. Max Aub y Lauro Olmo son los únicos autores que han cultivado, de un modo sistemático, este género, y a ellos se debe el que no se encuentre en completo desuso. Ya hemos indicado que las primeras tentativas dramáticas de Olmo fueron dos piezas en un acto, *El perchero* y *El milagro.* En 1963 aborda de nuevo el género breve con *La señorita Elvira,* una obra de exquisita sensibilidad, en la que se reconstruye la vida *vacía* de una mujer, de cara a la muerte. Pero la gran aportación de Olmo, en este campo, radica en una serie de siete piezas, escritas a partir de 1965, y que guardan entre sí una íntima y radical unidad: tratan de aspectos muy representativos de nuestro tiempo, siempre en relación con la prensa (8). En estas obras, el periódico es un personaje más, o, mejor dicho, el personaje que siempre se repite.

Con el título de *El Cuarto Poder* (y el subtítulo de «Caleidoscopio tragicómico»), el autor ha reunido cinco de estas obras, articulándolas de manera que puedan componer un solo espectáculo; son: *La noticia, La niña y el pelele, Ceros a la izquierda, De cómo el hombre Limpión tiró de la manta* y *Nuevo Retablo de las Maravillas y Olé.* El espectáculo debe comenzar con una voz en *off* diciendo: «Hubo un tiempo, en la vieja ciudad de Tontonela, en que ocurrían cosas nada comunes, y dignas de figurar en las crónicas. Existía una extraña gente y era el suyo un extraño modo de convivir. Por aquel entonces, ya actuaba El Cuarto Poder.» De inmediato, tres voceadores de prensa irrumpen en el escenario y en la sala, anunciando *El Soplo,* y van a ser estos voceadores quienes, con su aparición siempre apresurada y gri-

(8) Aunque es probable que Olmo no los conozca, merece la pena recordar aquí algunos precedentes de este tratamiento crítico de la prensa desde el teatro. Como precedente lejano, *El clamor,* de Azorín y Muñoz Seca, en 1928. Como precedente más próximo —más próximo en el tiempo y en la intencionalidad—, una obra en un acto de MAX AUB: *Entremés del gran director,* publicada en 1960.

tona, y anunciando este supuesto periódico y otros muchos, como también la pieza siguiente, irán hilvanando entre sí los diferentes textos. El primero de ellos, *La noticia* (9) tiene algo de cálido y entrañable homenaje. Toda la acción —que se desarrolla en un puesto de periódicos— gira en torno a una noticia que el espectador no llega a conocer explícitamente, y ante la cual, por de pronto, el Vendedor y los Hombres 1.° y 2.° se sienten profundamente indignados, heridos. El Vendedor expresa su deseo de vocear *esa* noticia, y toda la acción consiste en la presión que sobre él ejercen para que no lo haga. El asunto de la pieza es, aparentemente, mínimo. Pero la manera especial como está desarrollada, la habilidad del autor para condensar el miedo, la exasperación y la enajenación de toda una época en estos mínimos elementos que pone en juego, y ello sin acudir a ningún exceso acumulativo —antes bien, de un modo sencillo, espontáneo, natural—, convierten *La noticia* en una pequeña obra maestra.

La niña y el pelele contrasta fuertemente con el realismo de la pieza anterior. Ahora estamos ante un guiñol de corte esperpéntico y agresivo. Sus figuras son una niña, la abuela, Pelele —un muchacho, vendedor de periódicos— y Don Severo, Don Pum-Crak y Don Humo —estos últimos, muñecos de guiñol—. La acción desemboca en la muerte de Pelele —reo de sedición— a manos de Pum-Crak, pero no sin que antes la niña y Pelele hayan prendido fuego a un montón de periódicos, y sin que, por último, le falte a Pelele, en su agonía, una deliciosa nana de la niña. Las canciones de la pieza son encantadoras; la versificación, muy ágil y fluida.

En *Ceros a la izquierda,* estéticamente más afín a *La noticia,* el autor nos presenta un periódico oficial y reaccionario en un momento en que se produce en ese país una huelga general y revolucionaria. Los «ceros» son los números correspondientes a los huelguistas, y de ello informan telegramas y telegramas que llueven —literalmente— sobre la mesa del director. La decisión de éste es informar, al día siguiente, «poniendo a la izquierda» tales ceros interminables. No sabemos, desde luego, si llegará a hacerlo: una gran muchedumbre se manifiesta ante el periódico, quemando ejemplares de éste, cuando cae el telón.

De cómo el hombre Limpión tiró de la manta y *Nuevo Retablo de las Maravillas y Olé* se nos presentan, por último, como dos entremeses. En realidad, ambos textos recobran el carácter guiñolesco de *La*

---

(9) Publicada por separado en *Cuadernos para el Diálogo,* número extraordinario sobre «Teatro Español», Madrid, junio de 1966, y en *Sipario,* núm. 256-257, agosto-septiembre de 1967, monográfico sobre *Spagna, oggi,* trad. de María Luisa Aguirre d'Amico.

niña y el pelele, especialmente el primero, que es un vibrante alegato contra la guerra. En el segundo —recreación muy personal, claro está, del entremés cervantino— reaparecen las figuras de Don Severo, Don Pum-Crak y Don Humo, y *el retablo de las maravillas* es aquí un enorme periódico, del que se van pasando páginas y páginas ante unos espectadores tan crédulos y asustados como los que aceptaban el discurso de Chanfalla, en el entremés de Cervantes. Como testigos de todo ello, y a la vez víctimas, Olmo introduce las figuras de un campesino y su hijo, con cuya «infinita rabia y tristeza» se cierra este muy convincente entremés de nuestros días.

Espíritu crítico, imaginación, experimentación de formas dramáticas, gracia expresiva, teatralidad y modernidad: de todo esto hay, a manos llenas, en las piezas que integran *El Cuarto Poder,* de igual modo que en *La metamorfosis de un hombre vestido de gris* o en *El tonto útil.* Es probable que sea en este conjunto de obras en un acto donde Lauro Olmo ha dado, hasta hoy, su más alta medida como dramaturgo. Considerada como *una obra* para un espectáculo de duración normal, *El Cuarto Poder* me parece superior a las demás obras de Olmo (incluida *La Camisa)* y, por lo mismo, una de las contribuciones más vigorosas, más originales, el teatro español de estas últimas décadas.

El análisis cuidadoso de todo el teatro de Lauro Olmo nos permite, por último, establecer algunas conclusiones, en un intento de situar, de valorar correctamente ese teatro. Hay escritores que, al cabo de unas cuantas obras, nos dan la impresión —para bien o para mal— de que están *hechos,* de que nada verdaderamente nuevo van a añadir a lo que ya han dicho, cualquiera que sea el valor de eso que han dicho. Con Lauro Olmo sucede —a pesar de que el insuficiente conocimiento de su obra pueda hacer pensar otra cosa— todo lo contrario. Es un dramaturgo que *está haciéndose.* Ha ensayado con fortuna diversos caminos —por ejemplo, en *La camisa* y en *El Cuarto Poder*—; ha asimilado corrientes dramáticas anteriores —por ejemplo, el sainete— de un modo genuinamente personal. También se ha equivocado, y varias veces. Su teatro es, pues, desigual, y cuando se contempla en su totalidad es posible advertir la vitalidad creadora del autor, tanto en lo que se refiere a la elección audaz de los temas como a la forma de modelarlos. Hay una cierta tosquedad en este teatro, como si se tratara de un objeto cuyo pulimento no hubiera terminado todavía: y es casi seguro que, paradójicamente, esa tosquedad explica a la vez sus errores y sus mayores aciertos. Escritor autodidacta y de una vocación literaria muy tenaz y esforzada, Lauro Olmo es hoy uno de los pocos autores españoles que de verdad dominan el lenguaje popular, y de los

muy escasos que han llevado a sus dramas los problemas actuales, reales, de la clase obrera. Tengo a Lauro Olmo, en fin, por un interesante dramaturgo en marcha.—RICARDO DOMÉNECH. *(Torrelaguna, 108. Parque de San Juan Bautista. MADRID-11.)*

DOS NOTAS SOBRE GUELBENZU

CARTA A JOSÉ MARÍA GUELBENZU Y A UN POSIBLE LECTOR

Querido José María Guelbenzu: La novela en la que usted participa como narrador y personaje circunstancial me ha interesado profundamente. (Así me gustaría empezar a hablar de *El mercurio,* pero la verdad es que no conozco a Guelbenzu y pienso que debo un poco de información al posible lector.)

Esta (1) es la primera novela publicada por un autor muy joven. Si usted es lector habitual de esta revista conocerá ya algunos de sus cuentos que, con máxima objetividad, me parecen francamente buenos. También he leído artículos suyos y sé que trabaja en «Cuadernos para el diálogo».

Sus cuentos, la verdad, me llamaron mucho la atención y me hicieron concebir (así se suele decir) grandes esperanzas sobre su futura carrera de narrador. Esta simple presunción personal vino a quedar casi estruendosamente confirmada porque la primera novela, *El mercurio,* quedó finalista en el premio Biblioteca Breve, y nada menos que ante el gran Carlos Fuentes, con su explosivo *Cambio de piel* que ahora comienzan a conocer los lectores españoles por caminos indirectos.

Llegamos ya a *El mercurio,* que ha salido al público hace pocos meses. Se impone, así pues, un primer juicio de valor basado en la pura opinión personal. ¿Confirmación de las esperanzas o decepción? Distingamos, siguiendo el acreditado método escolástico, tan apto para criticar novelas contemporáneas, como es bien sabido: Hay obras redondas, perfectamente logradas, porque han sabido delimitar un tema o situación concretos y desarrollarlos coherentemente. Hay otras obras, en cambio, que no están logradas, que tienen evidentes defectos debidos a su ambición, a su deseo de abrir nuevos caminos. Para entendernos: no es lo mismo un Antonioni que un Buñuel, ni un Bergman que otro

(1) JOSÉ MARÍA GUELBENZU: «El mercurio», col. Nueva Narrativa Hispánica, ed. Seix y Barral, Barcelona, 1968.

Bergman. La preferencia entre estas dos clases es puramente personal. No debo ocultar que, en general, yo prefiero la segunda. Y que a ésta, indudablemente, pertenece *El mercurio*.

Todo lo cual, en cierto modo, es una manera algo rebuscada de decir que la novela de Guelbenzu tiene defectos. En mi opinión, desde luego que los tiene, desde luego que no está plenamente lograda. Pero también me parece indudable que esta novela, hoy, en España, es importante: que abre nuevos caminos y que esos caminos no responden en absoluto a la arbitrariedad personal, sino a lo que, para entendernos, denominaríamos el «signo de los tiempos».

¿Qué valores hay en la obra de Guelbenzu que no sean habituales en la novela española actual? Muchísimos. (Aunque eso no debe ser gran elogio, dado el nivel habitual.) Atención (casi obsesiva) al lenguaje, a la técnica narrativa, a la estructura. Deseo de renovación legítima a todos los niveles de forma y contenido. Interés por el libro, por la novela como objeto en sí y como obra de arte, humana. Complejidad mental. Ironía. Apertura a las formas culturales (cine, jazz, comics) y, en general, al mundo de hoy. Muchas y bien escogidas lecturas. Crítica social, pero no obvia, ni elemental, ni burda. Etcétera.

Los personajes de Guelbenzu citan a sus autores favoritos, y esto nos puede servir de orientación: Cortázar, Vargas-Llosa, César Vallejo, Kafka, Pavese, Joyce, Scott Fitzgerald, Quevedo... Sobre todos, Cortázar.

Hemos hablado de defectos y no hemos mencionado ninguno en concreto. No queremos que esta corta carta sea el habitual panegírico. Citemos dos: el verbalismo no siempre totalmente logrado y algunas innovaciones de puntuación que no me parecen hondamente justificadas. (Quizá porque yo no he sabido ver la honda justificación que tengan.)

En comparación con la novela española habitual, la de Guelbenzu representa el nuevo camino que todo crítico consciente debe elogiar. Frente al realismo chato, superficial, costumbrista, soso, sin reflexión ni perspectiva se impone una reconsideración de la novela como obra de arte (como método de conocimiento, expresión y revelación de la realidad), una reflexión sobre el lenguaje y la técnica narrativa, una carga de elementos intelectuales, irónicos, críticos, etc. Para todo ello, ningún maestro mejor que la actual novela hispanoamericana: Cortázar, Fuentes, Sábato, Carpentier, Vargas-Llosa, García Márquez. Como antecedentes ya clásicos, cada uno por su lado, Joyce y Kafka. Del lado español, casi únicamente el ejemplo solitario de Martín-Santos.

Guelbenzu —me parece evidente— pertenece a esta línea. De todos ellos, probablemente, el que más le ha influido es Cortázar. Eso, en

este momento, es digno, justo y necesario. Pero ¿será también saludable? Permítaseme una opinión personal: Quizá el magisterio de Cortázar (dejando al margen su extraordinaria fuerza liberadora, como Picasso) encierra, por su misma genialidad absoluta, grandes peligros. Quizá el magisterio de —pongamos por caso— Carpentier o Vargas-Llosa puede ser más fecundo, en general. Pero todo esto —estoy seguro— lo sabe perfectamente Guelbenzu.

Llegamos ahora a un punto delicado. Para mí, y en términos absolutos, *El mercurio* se resiente de cierta inmadurez. Ello no es de extrañar si se tiene en cuenta que no sigue una tradición española apreciable y que, al publicar esta novela, Guelbenzu tiene veinticuatro años. No cito esto como disculpa ni como elogio, sino como simple dato objetivo. No lo puedo decir paternalistamente, pues yo estoy casi en la misma situación. Teniendo en cuenta lo ambicioso y complejo de sus objetivos, es lógico (casi necesario) que en esta primera novela publicada no los haya realizado por completo. La novela poseee —creo yo— un indudable valor absoluto y un gran valor relativo. Podemos apostar que, dentro de unos años, Guelbenzu la habrá superado ampliamente.

En cuanto a usted, lector, encontrará algunas dificultades en esta novela. A pesar de ellas, usted, a quien le gusta estar informado, debe leer *El mercurio* si quiere saber por dónde va a ir gran parte de la novela española en los próximos años.—ANDRÉS AMORÓS *(Bretón de los Herreros, 65. MADRID - 3).*

UNA LECTURA DE «EL MERCURIO»

A modo de sintética introducción, vale la pena señalar que la novela de Guelbenzu no pertenece a la esfera de la generalidad, y que su cualidad de excepción radica tanto en la forma del estilo como en la peculiaridad del tema. La forma expresiva de Guelbenzu tiene compulsividad, característica extraña en la narrativa española de hoy, tan de lleno consagrada al cultivo de formas narrativas ya periclitadas en la literatura de otros países. Esta compulsividad se origina básicamente en sus dotes de observador de auténtico novelista, en su sentido lírico —no debe olvidarse que el autor es, por sobre todas las cosas, un poeta— para matizar las oscilaciones entre la ilusión y la tristeza, y en su condición de genuino manifiesto que expresa la insatisfacción del autor frente a la literatura de sus antecesores. Finalmente, convie-

ne puntualizar que el precedente hispanoamericano resulta extremadamente visible en no pocas de sus páginas, y también que se trata de una novela de vanguardia.

La vanguardia es por cierto una necesidad; no menos una tentación. Frente al adocenado panorama de la narrativa de su país, Guelbenzu responde a ese doble requerimiento. Debe discriminarse, pues, lo que en ella hay de respuesta necesaria a una circunstancia cultural de lo que es mera concesión al prestigio de ciertos modelos más o menos sacralizados de la narrativa no española de estos últimos años (la hispanoamericana en particular). En la página 26, uno de los personajes alude a existencia de un supuesto «maestro absoluto». El *magister* en cuestión no es otro que el argentino Julio Cortázar. El paradigmático Cortázar, exponente —claro está— de la mejor literatura hispanoamericana actual, con todas sus virtudes y también —¿por qué ocultarlo?— con algunos de sus..., llamémosles excesos.

A título de ofrenda, Guelbenzu decora de arbitrarias kaes no pocos de sus vocablos; se prodiga en ociosas divagaciones sobre aspectos del jazz y algunos de sus clásicos; no omite alguna oliveyriana peregrinación por Argüelles, esa «especie de Quartier Latin para andar por casa»; telescopia algunos vocablos sin mayor fortuna (las experiencias son siempre del tipo ciclomar, arribabajo, etc.), y, finalmente, ilustra con dos curiosos dibujitos unas disquisiciones sobre técnicas del prolijo andar que inequívocamente provocan el recuerdo de las cortazarianas «Instrucciones para subir una escalera» *(Historias de cronopios y de famas).*

Esta es la vanguardia como tentación. Vanguardismo trivial, diría, que no responde a exigencias profundas de la obra en cuanto tal, aunque sí a exigencias igualmente profundas de índole personal; vanguardismo que suple la función del manifiesto; vanguardismo en suma no objetable en sí, sino en cuanto su incidencia en la obra narrativa se da a modo de impostación; vanguardismo que se traiciona a sí mismo, se desnaturaliza al expresarse por cauces que delatan la existencia de un modelo orientador. No vanguardismo estructural, sino anecdótico, o más precisamente, epigonismo. Lo que Alexis Roitge ha definido como *vanguardismo residual.*

El problema de esta novela consiste en la debilidad de su estructura. A lo largo de los diferentes capítulos, diversos episodios van sucesivamente aportando la ilusión de que el lector va a acceder al dominio de la clave que le permita reordenar o recomponer la unidad estructural, pero esta ilusión nunca se materializa. Es más. Los episodios no sólo resultan muchas veces anárquicos o arbitrariamente ensamblados. En alguna oportunidad se tropieza incluso con páginas

totalmente gratuitas. Así el episodio de la marmota, verbigracia, uno de los mejor narrados de la obra, aunque sin conexiones visibles con el conjunto de ella. Es posible, por tanto, en el momento de referirse a la totalidad de la obra, aludir a una anarquía estructural y a una discontinuidad estilística, visible la primera en la imposibilidad de vincular algunos capitulillos al tema central de la novela y apreciable la segunda en los distintos modos de agresión contra el lenguaje tradicional, periféricos algunos de ellos y no necesariamente coherentes entre sí.

Guelbenzu toma un aspecto de la realidad, practica diversos cortes en ella e inicia la transfusión de algunos de sus personajes a través de sus distintos estadios narrativos con el fin de establecer un nexo reordenador. Los personajes carecen de interés, sin embargo; importan las situaciones. Sus circunstancias personales son irrelevantes, y en sus charlas no aparecen elementos diferenciadores. No disponen, en suma, del margen de libertad imprescindible para vivir su propia vida de personajes de novela al margen de los determinismos del autor. En algún momento (págs. 143-146, etc.) el diálogo cobra una cierta intensidad diferenciadora. No es la norma. Generalmente la novela falla por el costado de los caracteres. Cuando el diálogo intenta convertirse en vía de objetivación de la particular experiencia de los personajes fracasa; cuando es tomado en función de la creación de una atmósfera narrativa —de una situación— alcanza sus mayores aciertos.

Ocurre que el autor no ha cuidado suficientemente —supuesto que su propósito fuera el de crear una novela de «caracteres»— velar la manipulación de los personajes. Así, en ciertos momentos toma prestadas las conciencias que él mismo ha creado, y de ellas se sirve para continuar su absorbente meditación sobre los temas del tiempo, la soledad, la muerte, el fracaso, la creación artística. Esta meditación constituye, pues, una suerte de cañamazo de fondo, sobre el cual se perfila el bordado de algunos motivos y figuras humanas. A veces, Guelbenzu lleva esta meditación por los cauces de lo concreto, y a través de la imagen obtiene la corporización de sus abstracciones conceptuales: son imágenes líricas. Sus palabras se cargan de intensidad evocadora, y la nostalgia del futuro realizable se convierte en una especie de desiderátum existencial.

Hacia las últimas cien páginas de la novela, esa urdimbre reflexiva de la novela comienza progresivamente a asumir carácter protagónico pulverizando los últimos vestigios de una trama que ni siquiera en el principio había conseguido definirse como tal. Liberado de la coacción anteriormente impuesta por la adhesión programática de Guel-

benzu al género novela-de-vanguardia, la obra se des-epigoniza para cobrar entidad propia, se hegemoniza de modelos y dictados, de estériles apriorismos y deviene emocionada recreación del pasaje de una adolescencia senil —en que el dolor era sólo un emblema— hacia una suerte de senilidad juvenil, en que el dolor y la nostalgia se unifican en la evocación de unas ilusiones perdidas.

La obra de Guelbenzu puede, bajo múltiples aspectos, ser considerada como un documento generacional. Esta terminología, empero, suele resultar engañosa. *El mercurio* es, sin lugar a dudas, el síntoma de un profundo malestar dentro de la actual narrativa española, pero esa condición de síntoma no agota su significación. Es también una legítima obra de creación. La obra falla desde el punto de vista artesanal: la estructura es endeble, la trama inexistente. Pero estas carencias quedan satisfactoriamente compensadas por un indiscutible brío imaginativo, por el vigor de su prosa, original y sugestiva, e incluso innovadora, excepto en los momentos en que el autor ha optado por referir la cualidad de esa innovación a un intangible modelo anterior.

Teniendo en cuenta esta considerable solvencia en el dominio del lenguaje, y su igualmente sorprendente precocidad, hay razones para suponer que el lector se encuentra ante un hecho literario fuera de lo común. El propio novelista define al mercurio-metal en la página 227 de la siguiente manera: «El mercurio, un constante misterio con una sola idéntica cara, una constante fascinación, una perfecta fonética, palabra magicofonética, el azogue de los espejos, caleidoscópica sonoridad imaginativa.» Reemplácese «misterio» por *personaje*, «sola idéntica cara» por *numerosos Doppelgänger*, «sonoridad imaginativa» por *compulsividad verbal;* establézcase un acuerdo entre las últimas páginas de la novela y la definición que resulta de la sustitución de términos propuesta, y se obtendrá una caracterización aproximativamente válida del arte narrativo de Guelbenzu en sus mejores momentos.

Ernesto, su artificiosa obsesión, el cortazarianismo periférico y algunas otras cosas, se inscriben en la dimensión del fracaso. Restan algunas hermosas historias (verbigracia: la de la marmota), varias docenas de páginas hacia el fin que lo absuelve merecidamente de sus fracasos anteriores, una eficiente experimentación del lenguaje y el aura de promisión que efluye del conjunto. *El mercurio* no es obviamente una obra de consumación. Pero sí, en cambio, un importantísimo punto de partida. Y como tal resulta un libro merecedor de la más franca aprobación.—JUAN CARLOS CURUTCHET *(5915, rue des Erables, app. 26. MONTREAL. Canadá).*

UNAMUNO ANTE LA BELLEZA FEMENINA

Apenas existe en la obra unamuniana, singularmente en los ensayos, el tema de la belleza física de la mujer, lo cual no nos sorprende, pues Unamuno tiende a describir la realidad interior más bien que la exterior, se inclina al ascetismo y rechaza la sensualidad. Nos confiesa que le repugnan las cualidades físicas femeninas que suscitan el erotismo en el varón y rehúye todo cuanto huela a afroditismo y voluptuosidad. Así como por lo común sus obras de ficción carecen de elementos exteriores, del paisaje y de la vida, así sus descripciones de la realidad íntima de la mujer no tocan la belleza corporal. Según él, la belleza femenina se distingue por dotes internas y no externas.

La belleza femenina, en sí misma, no tiene mucho mérito, nos dice Unamuno. Ni lo tiene una mujer que «nace hermosa sin haber hecho por su parte nada para ello» (1).

En todo lo que ha dejado escrito Unamuno sobre el encanto de su esposa, advertimos que elogia siempre sus ojos. Los ojos, más que otra parte de la fisonomía de Concha, parecen impresionar a Unamuno. Cuando venía Concha, niña casi, «por la acera alzando sus ojos dulcísimos a verme» (2), su sueño de ser santo «flaqueaba», y ante ellos, ante la alegría que desbordaban, «tenía vergüenza de estar triste». En los últimos días anteriores a su muerte, Concha no podía articular palabra, pero miraba a su fiel marido con aquellos ojos que tanto le hablaban al alma.

Uno de los poemas más sentimentales de *Teresa* nos brinda el elogio a los ojos de la mujer:

Hay ojos que miran, —hay ojos que sueñan,
hay ojos que llaman, —hay ojos que esperan,
hay ojos que ríen —risa placentera,
hay ojos que lloran —con llanto de pena,
unos hacia dentro —otros hacia fuera.
Son como las flores —que cría la tierra.
Mas tus ojos verdes, —mi eterna Teresa,
los que están haciendo —tu manto de yerba,
me miran, me sueñan, —me llaman, me esperan,
me ríen rientes —risa placentera,
me lloran llorosos —con llanto de pena,
desde tierra adentro, —desde tierra afuera.

---

(1) Miguel de Unamuno: «Originales y copias», *De mi vida, OBRAS COMPLETAS,* Afrodisio Aguado, S. A., 1958, tomo X, p. 519. En adelante toda referencia a los dieciséis tomos de las *OBRAS COMPLETAS* de Unamuno aparecerá con la abreviatura *OC,* seguida por el número del tomo, el número de la página y el título de la obra.

(2) *OC,* X, p. 200. «Mi mirador de la cruz», *De mi vida.*

En tus ojos nazco —tus ojos me crean,
vivo yo en tus ojos —el sol de mi esfera,
en tus ojos muero, —mi vida se anega;
tus ojos mi cuna, —mi casa y vereda,
tus ojos mi tumba, —tus ojos mi tierra (3).

¿Cómo concibe Unamuno la belleza? En su ensayo *El Caballero de la Triste Figura* asienta que «la belleza es el resplandor de la bondad». Si Don Quijote hubiera comprendido este concepto, habría tenido más éxito. Unamuno descubre algo parecido en el refrán castellano que dice: «El hombre y el oso, cuanto más feo, más hermoso.»

Cuando proclama que el cuerpo hermoso se pudre y que la hermosura queda, nos está señalando y advirtiendo que el «mundo de hermosuras» existirá «aunque no haya ojos» que lo contemplen. La hermosura física es efímera, pero la idea sobrevive (4). En el concepto unamuniano la belleza corporal es transitoria, en cambio, la del alma posee una connotación religiosa, es trascendente.

La belleza, reitera Unamuno, se afinca en «los ojos del cuerpo del alma» que la contempla. Está persuadido de que ninguna de las heroínas clásicas de la literatura fueron bellezas extraordinarias, pero cada una de ellas inspiró un profundo amor. El que muestra el retrato de su novia no concibe que los demás no se entusiasmen con ella. La que es para él la mujer más bella del mundo es o puede ser para los demás «fea, vulgar, insignificante». Da la razón a Maragall que canta la belleza «recóndita» de su esposa «como la violeta que embalsama los bosques», y que no vio a su mujer «sino después de verla mucho» (5).

¿Dónde se encuentra mejor la descripción unamuniana del ideal de la belleza femenina que en *Vida de Don Quijote y Sancho?* El núcleo de su pensamiento es que Don Quijote concibe de Aldonza Lorenzo «el ideal de mujer»: por ella, la dama más hermosa del mundo, y por el ideal de su belleza, está dispuesto a morir. El apogeo de la belleza consiste en inspirar heroísmo al hombre. Su pureza femenina irradia en rededor sobre las mujeres, haciendo a todas castas y limpias. A los ojos del Caballero «las mozas del partido aparecieron como hermosas doncellas». La limpieza de Dulcinea «se proyecta a ellas» y las depura. Don Quijote les llama «doncellas», cuando tan lejos estaban de serlo. «¡Santa limosna de la palabra!», comenta agudamente Unamuno. Sólo la locura redentora puede adoncellar a dos pobres desgraciadas. Se reían del «mayor honor que pudiera hacérseles», pero respondieron a la cortesía del héroe y le sirvieron con «desinteresado cariño».

(3) *OC*, XIV, p. 351. *Teresa*, párrafo 45.
(4) *OC*, VII, p. 205. «Prólogos: al de Manuel Machado, *Alma*». Museo, los Cantares, Madrid, 1907.
(5) *OC*, XIV, p. 280. «Presentación», *Teresa*.

Toda mujer, insiste Unamuno, es «símbolo», «resumen», «mito» y «leyenda» para su amante. Si se trasmuta el mito «en otro sentido», la culpa es del amante (6).

El que carece por completo del concepto de la belleza femenina es Don Juan Tenorio, el detestado enemigo de Unamuno. Era más jugador que mujeriego, nos dice Unamuno, porque conquistaba por apuesta. Representa el «típico desesperado español» (7). Entre Don Juan Tenorio y Fausto, Unamuno experimenta mayor repulsión hacia el libertino español, a pesar de creer que Fausto era de género peor. Hacia Gretchen (Margarita) siente verdadero desdén, por ser «alma vegetativa» que se entregaba con «una especie de inconciencia» y funcionaba al margen de la vida, muy próxima al estado de animalidad (8). En el concepto unamunesco la mujer bella y superior tiene que ser casta e inteligente. A Margarita no le adornan ninguna de estas dos cualidades.

Un tipo donjuanesco que repugna a Unamuno es el «aborrecible señorito urbano» que lleva «los pantalones planchados y con su raya y sin las rodilleras que tanto le encocoran». Si así es el señorito, «¿qué diremos de la señorita?». No comprende cómo estas «desgraciadas» se retratan para las revistas de alta sociedad (9). Desde la perspectiva de 1968 esta rigidez unamuniana se nos antoja exagerada y con ribetes de ridiculez. La «Dalila» de su época, en vez de cortarle el pelo a Sansón, «se lo corta a sí misma» (10), va al «foot-ball» o al boxeo para gritar: «¡Mátale!» Unamuno se queja porque la mujer ha dado en «hombrearse» y el hombre en «mujerearse». De ahí dimana su preocupación por «el feminismo que se disfraza de masculinidad» (11). ¿Qué hubiera dicho hoy en día ante la dificultad que a veces se nos presenta a la hora de catalogar entre hombre y mujer?

Nuestro moralista «antiesteta» no puede aceptar lo que atrae a la sensualidad, por eso repele todo lo que cubre el meollo de la «idea». Así como los eunucos nunca comprenderán «la estética aplicada a la selección de mujeres hermosas», así los «puros racionalistas» no comprenderán la ética, nos dice Unamuno refiriéndose al cuento de Diderot en que el eunuco del sultán quiso aprender estética para poder escoger las esclavas del harén. Hay eunucos corporales y espirituales, y ninguno de ellos siente la necesidad de reproducirse (12). Unamuno confiesa

(6) *OC*, XIV, p. 279. «Presentación», *Teresa*.
(7) *OC*, VIII, p. 638. «Una celebración», *Letras hispanoamericanas* (1894-1924).
(8) *OC*, VIII, p. 1117. «Sobre el paganismo de Goethe». *Letras alemanas* (1914-1923).
(9) *OC*, X, p. 287. «Divagaciones vacacionales». *De mi vida*.
(10) Alusión a la moda de la «melena a lo garçon».
(11) *OC*, XII, p. 946. *El hermano Juan o el mundo es teatro*.
(12) *OC*, XVI, p. 227. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*.

paladinamente que no le seducen los «Tratados de Estética», sobre todo si son observaciones de filósofos; prefiere las de los grandes artistas, aunque se equivoquen de criterio (13).

Más de una vez Unamuno ha declarado que al conocer a una mujer se conoce a todas. El aforismo resulta tan equívoco como el equivalente femenino: «todos los hombres son iguales». Barruntamos que su fuerte sentido moral rige su deseo de igualar lo atractivo de todas las mujeres. Quizá responda a su concepto de estricta monogamia y sea un modo de disminuir la tentación de buscar otra mujer.

En tono sarcástico Unamuno felicita al señor Vergara Biedma por haber conocido «a las mujeres de todos los países de la tierra habitada». Habrá hecho un estudio muy largo y muy inteligente —ironiza Unamuno—, de otra manera no se atrevería a proclamar que las mujeres de su país «son las primeras mujeres del mundo». Y todo esto lo sabe, sobreañade Unamuno, sin salir de su patria (14). Critica a los hombres que van a París en busca de las «primeras mujeres del mundo». Pierden el tiempo, porque la que quieren está en su propio pueblo. Unamuno ridiculiza al señor Vergara Biedma; ahora bien, si le medimos con el mismo rasero, resulta evidente que Unamuno comete idéntico error. ¿Cómo sabe él que al conocer a una mujer se conoce a todas? Nos ha dicho repetidamente, y lo creemos, que en su vida había sólo una mujer, una. No cabe duda de que Unamuno era fiel a la moralidad rigurosa de su educación y su época; quiso borrar el libertinaje que se daba al otro extremo de la escala de valores. Por su actitud totalmente negativa respecto a la atracción femenina, en sentido físico, concluimos que no era capaz o no se atrevía, o, por lo menos, no se permitía contemplar el encanto de la mujer. Su defensa contra el peligro de la tentación era cerrarse por completo a toda sensualidad.

¿Cómo, entonces, concibe la belleza en la mujer? Hemos visto que, para él, el prototipo de la belleza femenina es Dulcinea, el ideal que no existe, y que el amor, la castidad, el entendimiento y la belleza verifican la superioridad de la mujer. En cuanto a la belleza misma es una cualidad más profunda que la mera apariencia externa. «La suprema flor de la inteligencia de amor es la belleza», nos dice (15). En el concepto unamuniano, el amor y la belleza de la mujer no deben tener importancia primaria. Cuando en la literatura de un pueblo «se da en cantar ante todo y sobre todo a la mujer por sí misma», Unamuno señala que existe un signo evidente de decadencia (16). El culto a la

(13) *OC*, VII, p. 242. «Prólogos: A la versión castellana de la 'Estética' de Benedetto Croce».

(14) *OC*, IV, p. 710. «Nuestras mujeres», *Soliloquios y conversaciones.*

(15) *OC*, VIII, p. 868. «Aquiles, Ayas y Hércules». *Letras de Antigüedad clásica* (1909-1932).

(16) *OC*, VII, p. 217. «Prólogo: Al libro 'Poesías', de José Asunción Silva», 1908.

belleza física femenina equivale, en proporción directa, a la degeneración del hombre.

Unamuno toma los episodios de la historia y de la literatura y los reviste de un significado especial, con el fin de adaptarlos a esta o aquella idea suya. Por eso procura siempre que todo lo sospechoso de erotismo alcance cierto nivel espiritual o intelectual. Tal ocurre cuando explica la fuga de Helena de Troya con su amante Paris. La diosa del saber, de la curiosidad y de la prudencia, Atenea, más que la del deleite carnal, Afrodita, es la que indujo a Helena a provocar la guerra de Troya.

Helena fue la única que conoció a Ulises cuando entró en Troya, disfrazado de mendigo. Ella juró no revelar el plan de guerra. ¿Qué hizo Helena, pregunta Unamuno, al aparecer el caballo de madera? «Ir, verlo, dar tres vueltas en derredor de él, llamando a los héroes, a comprometer el éxito de la treta. Y no más que por curiosidad» (17).

En otra versión nos dice que, según el sofista Eurípides, la verdadera Helena ni se encontraba en Troya, ni fue raptada por Paris, al contrario, una diosa la llevó a Egipto. Allí pasó el tiempo, mientras Paris y Menelao peleaban por una figura que apareció sentada en la torre de Escoa. Fue un «simulacro, un fantasma, algo etéreo, una nube» que todos creyeron la hermosa Helena (18). Un viejo mensajero que se enteró del truco exclamó: «¿Qué dices? Entonces ¿hemos pasado esos trabajos en vano por una nube?» (19).

El tema de Helena y la interpretación de Eurípides le ofrece a Unamuno el ejemplo de un caso análogo al de la guerra europea de 1914-18. Y si la cultura, «terriblemente hermosa» como Helena, fuese no más que un fantasma, ¿para qué luchan los pueblos? (20). La pelea por Helena sigue a través de la historia de la raza humana, puede ser cualquier Helena, «rubia o morena, de nariz aguileña o remangada». Al fin y al cabo es la pelea por una cultura (21). Esta interpretación de Unamuno, como otras suyas, nos parece unilateral y arbitraria. Según veremos, Unamuno acepta la belleza física femenina como virtud sólo si coexiste con otra virtud.

La hermosura de Helena resultaba tan impresionante que al contemplarla los viejos troyanos exclamaron que no había que indignarse por los dolores que habían sufrido en tantos años «por semejante mujer».

---

(17) *OC*, IV, p. 772. «La 'Grecia', de Carrillo», *Contra esto y aquello.*

(18) *OC*, VIII, p. 861. «La nube de la guerra o la Elena de Eurípides», *Letras de Antigüedad clásica* (1909-1932).

(19) *OC*, VII, p. 338. «Prólogo: Edición española de la 'Historia ilustrada de la Guerra' de G. Hanotaux».

(20) *OC*, VIII, p. 20. «Prólogo: 'La Antigüedad clásica'». Manuel García Blanco.

(21) *OC*, VIII, p. 862. «La nube de la guerra o la Elena de Eurípides», *Letras de Antigüedad clásica* (1909-1932).

Se asemejaba «terriblemente a las diosas inmortales» (22). Volvemos otra vez a la tendencia unamuniana de convertir la belleza física en una cualidad más duradera y profunda: era «la Helena homérica una verdadera encarnación de la inteligencia, que es la belleza» (23). Según Unamuno, Helena, símbolo de la cultura, inspiró el heroísmo en las hazañas de los hombres de su tiempo por su extraordinaria inteligencia, convertida en belleza (24).

«Helena», protagonista femenino de *Abel Sánchez,* une en sí las características de la Helena de Troya. «Joaquín» la quiere y la aborrece al mismo tiempo: «¡si vieras qué hermosa está!», se dice a sí mismo. La encuentra más hermosa cuanto más desdeñosa y fría. Ella, símbolo de la cultura, solía ir a casa de su nuera para elevar el nivel del «hogar de burgueses sin distinción», en contraste con su gusto fino y elegante. Sin posible duda Unamuno se inspira en la Helena de Troya cuando se refiere a esta «Helena» de «espléndida hermosura casi intacta por los años». Son las dos, duraderas y frías, como esculpidas en piedra de mármol.

En *La tía Tula,* al comienzo mismo de la novela, Unamuno nos presenta la belleza distinta de los dos personajes femeninos centrales, «Rosa» y «Gertrudis»: «Formaban las dos hermanas, siempre juntas, aunque no por eso unidas siempre, una pareja al parecer indisoluble, y como un solo valor. Era la hermosura espléndida y algún tanto provocativa de Rosa, flor de carne que se abría a flor del cielo a toda luz y todo viento, la que llevaba de primera vez las miradas a la pareja; pero eran luego los ojos tenaces de Gertrudis los que sujetaban a los ojos que se habían fijado en ellos y los que a la par les ponían raya.»

Vemos de nuevo aquí cómo Unamuno hace residir la belleza femenina en el sortilegio de los ojos. El contraste de las dos hermanas ante «Ramiro», preludio del drama, se establece de modo muy claro: «Y bien miradas y de cerca, aún despertaba más Gertrudis el ansia de goce. Mientras su hermana Rosa abría espléndidamente a todo viento y a toda luz la flor de su encarnadura, ella era como un cofre cerrado y sellado en que se adivina un tesoro de ternuras y delicias secretas.»

Unamuno, fiel a su estilo, no se recrea nunca en la descripción de la belleza de ninguno de sus personajes femeninos de ficción. La prueba más clara la encontramos en *Nada menos que todo un hombre,* la tercera de sus «novelas ejemplares». La protagonista, «Julia», es una belleza que servirá de acicate a la voluntad de dominio de «Alejandro

---

(22) *OC,* VIII, p. 859. Ibíd.

(23) *OC,* VIII, p. 868. «Aquiles, Ayas y Hércules», *Letras de Antigüedad clásica* (1909-1932).

(24) *OC,* XVI, 446. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos.*

Gómez». Unamuno va derecho al meollo del drama, no le interesa la detención y demora en pormenores. A fin de eludir el dibujo de la hermosura de «Julia», recurre al cómodo expediente de registrar su nombradía: «La fama de la hermosura de Julia estaba esparcida por toda la comarca que ceñía a la vieja ciudad de Renada; era Julia algo así como su belleza oficial, o como un monumento más, pero viviente y fresco, entre los tesoros arquitectónicos de la capital». Así empieza la novela. Y no dice más de la «belleza oficial». Sólo el detalle —otra vez los ojos— de que «había en los ojos de la hermosa como un agüero de tragedia».

Unamuno, en punto a la belleza física de la mujer, se coloca en la española postura ascética de los autores del siglo XV, al estilo de las *Coplas de Jorge Manrique por la muerte de su padre:*

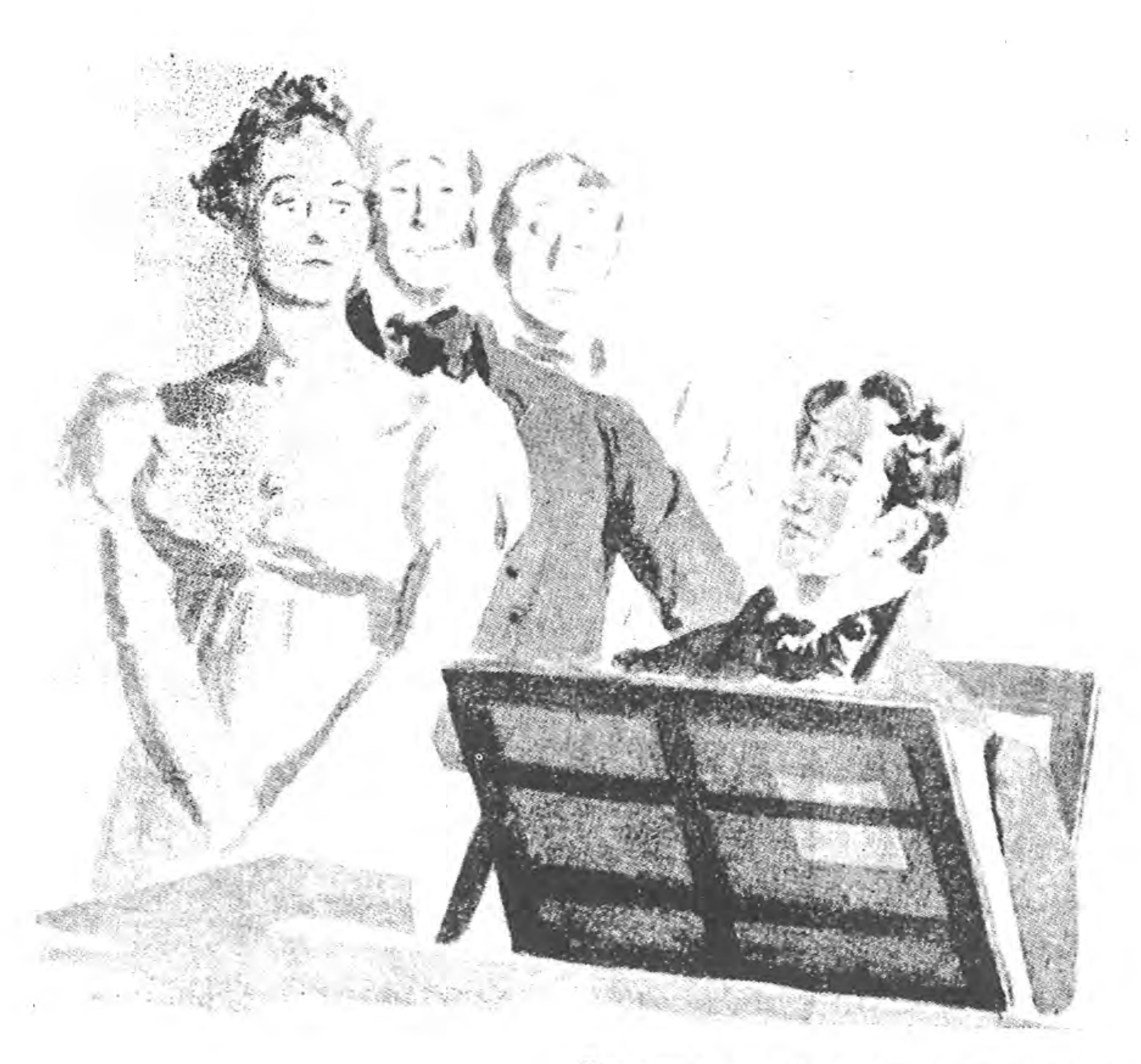
Dezidme: La hermosura,
la gentil frescura y tez
de la cara,
la color e la blancura,
quando viene la vejez,
¿cuál se pára?

EMILIA DOYAGA *(York College, City University of New York. 158-11 Jewel Avenue Flushing. Queens, New York).*

STENDHAL: OPERA E INTIMIDAD

(EN EL CENTENARIO DE ROSSINI)

El «diario» de Stendhal, sus escritos íntimos, tiene muchos menos lectores que sus novelas. Resulta duro hincarle el diente y yo comencé, como tantos, por obligación inexcusable de buscador y no sin sentir un primer desengaño inicial cuando, confitado por el índice onomástico, esperaba pasto inmediato. Iba así la lectura, a ratos perdidos, papeleteando con cierta fatiga, siempre dispuesto a dejarlo en segundo lugar entre menesteres más obligatorios o lecturas más jugosas. Estos libros ásperos ceden su misterio si les concedemos lo que su orgullo exige: quedarse solos. Llega un viaje no preparado y, a última hora, pensando en el centenario de Rossini, sólo está en la maleta el «diario» de Stendhal y en más de una semana con un solo concierto por la noche,



Rossini a los dieciocho años de edad



En Venecia, con GENNARI



El maestro en la época de sus primeras óperas
(Oleo de Camuccini)



Interior del teatro *La Fenice* de Venecia



Rossini a los setenta y cuatro años



GIULIETTA GRISI

con muchísima y dispuesta soledad—llueve tal dulcemente sobre la ciudad como Verlaine cantó—leer como por obligación se convierte en veneno. Porque sí, ahí está, secamente todo Stendhal, su mundo tan cerrado y prieto como el de las novelas.

Sus «diarios», sus escritos íntimos, son mucho más fotografía que ensueño: despiadadamente el hombre Stendhal está ahí. Muchísimo antes que en la novela derivada de Freud, tenemos delante una perfecta descripción de la niñez y de sus complejos, de todos, de los paternales y de los maternales. Quizá no vayamos nunca a Grenoble pero si algo queda de la vieja ciudad lo reconoceríamos inmediatamente a través de los recuerdos de Stendhal. Milán, riquísima ciudad de la industria de nuestro tiempo, tiene su corazón escondido pero intacto: al ir de la Scala al palacio Breza, todo me era familiar gracias a Stendhal.

El «diario» de Stendhal, que se escribe bordeando todos los acontecimientos y verdaderos cataclismos de la Europa napoleónica, concede muy poco sitio a la política, a la guerra. Da pena, sí, que Stendhal haya estado en la campaña de Rusia y nos cuente tan poco de ella. Sin embargo, así como el jurista lee una revolución profunda a través del código civil napoleónico, que venció a guerras y revoluciones, el atento lector de Stendhal vive esa otra revolución que va a traer el romanticismo afirmando desde las primeras generaciones burguesas una primacía absoluta de lo amoroso.

El «diario» de Stendhal es un vasto repertorio de soñadas, frustradas y realizadas conquistas amorosas. Stendhal, en lo religioso, afirma paladinamente su incredulidad: es una herencia del antiguo régimen; frente a Voltaire, que le irrita, afirma la obsesión por el misterio amoroso. El drama está aquí porque Stendhal, francés ciento por ciento, se revuelve, sí, contra Voltaire pero no menos contra la nebulosa del romanticismo a la moda: vive pendiente del amor pero no puede partir del desengaño y construir con él una auténtica «concepción del mundo». Gloria, esperanza de dinero, esperanza de herencia, todo quiere ser puesto a los pies de un amor que no llega. Le seduce, sí, Shakespeare por la juntura de idealismo y de cordura, pero en la vida cae de un lado o de otro. Por eso mismo, por la desnudez con que se pinta Stendhal, la soledad con su «diario» llega a conmovernos: alguna vez, el orgullo, ingenuo o casi satánico, se derrumba y se nos dice que ha habido lágrimas. Irrita otras veces la puerca descripción de aventurillas, las típicas del solterón que me recuerdan, no sé por qué, a las no escritas, a las imaginadas de Brahms.

En ninguna parte encontraremos una más fiel descripción de lo que es la burguesía que nace en toda Europa como consecuencia de

las guerras napoleónicas. Queda del antiguo régimen un afán por conservar el carácter de la nobleza: mucho critica Stendhal en su padre el deseo de pertenecer al primer estado, pero él se mueve siempre, como por necesidad, entre títulos. Queda también, ya lo he dicho, pero en forma de herencia profesada sin escrúpulo, la incredulidad. Como gran novedad, el imperio de lo amoroso que en esta primera época va unido a una tremenda disolución de costumbres. El romántico a lo Chateaubriand coloca al amor, como a Dios, en las nubes y en la leyenda, para consolarse, para disculparse del prosaico cinismo de sus aventuras amorosas.

Lo anterior es la indispensable premisa-resumen que recuerda la enorme importancia que va a tener la música en el romanticismo. El alemán estaba preparado como nadie para ello, pues entregarse a la pasión musical era, al mismo tiempo, vivir «religiosamente», algo imposible para el latino que, más o menos, seguía acudiendo al templo en cumplimiento de cierta función social: también Stendhal va, de vez en cuando, especialmente en Milán. Ese gran tinglado que arma el romanticismo alemán es inseparable de lo que significa Beethoven en la música instrumental: mucho queremos el intimismo romántico, el mundo del piano y del «lied» pero la música como «concepción del mundo» está escrita en la sinfonía y en el poema sinfónico y por esto la gran versión francesa del romanticismo europeo está en Berlioz, que odiaba el italianismo de Stendhal. Todo esto, sin embargo, se vive y se debate cuando Rossini pasa de ser el ídolo de los últimos años napoleónicos a serlo también, por igual, de restauradores y liberales.

Para acercarnos a las ideas musicales de Stendhal, a su «experiencia musical», diríamos más bien en el lenguaje del «diario» de André Gide, debemos señalar en qué ambiente se ha movido, señalamiento que contribuye a dar algún matiz especial al centenario de Rossini. Por mucho que señalemos la importancia de la música para la vida amorosa de Stendhal, se ve, inmediatamente, una primordial pasión por el teatro, por la declamación: él, que no consigue ser músico, obtiene éxitos grandes, aunque sean de salón como «actor». En París, en Roma, en Viena, en Milán, Rossini puede ser dueño porque la música es, fundamentalmente, ópera, teatro: herencia del antiguo régimen y de más allá, abarca casi todo el mundo del «espectáculo». En Italia han de pasar muchísimos años hasta que el «concierto», como tal, ingrese en ese mundo. En el París de Stendhal, ya novelista importante, hay, sin embargo, la realidad de los conciertos del Conservatorio con la entrada tumultuosa de las sinfonías de Beethoven. Nunca será eso importante como espectáculo para Stendhal: no ya Beethoven, pero ni siquiera la música instrumental de Mozart y de Haydn le interesan. ¡Qué

cambio en un siglo! Escribo esta nota en plena atmósfera de gran festival europeo y este público refinadísimo que ha redescubierto el melodrama de Monteverdi, que se chifla con un «concertino» de Pergolese para orquesta de cuerda, vería casi como artificial la conmemoración de Rossini.

Stendhal no llega a salir del ámbito que corresponde al diletante, pero en el sentido dieciochesco de la palabra y no en el casi peyorativo que hoy tiene. Ha aprendido música, ha intentado asomarse al contrapunto y estudia algo de clarinete. Las citas, numerosísimas y parecidas, harían interminable esta nota. Stendhal, a través de esos apuntes, se nos aparece como el aficionado que silba sus propias melodías, que necesitaría un compositor «alquilado» para hacerlas pasar al pentagrama. La música, la de ópera se entiende, es, a la vez, espectáculo preferido y pasto diario de personal misterio amoroso: cuando pasa una semana sin ópera se siente como exiliado. Es más: nos cuenta detalladamente en el «diario» cómo carpintea hasta el menor detalle un proyecto de libreto sobre Felipe II y el príncipe Carlos no muy distinto al que servirá después para la famosa ópera de Verdi.

Stendhal, que necesita de la ópera, que gira como toda su época en torno a Rossini, afirma su preferencia por la ópera bufa y su absoluta chifladura por *El matrimonio secreto*. Es tópico ligar de manera indisoluble a Stendhal con Rossini: es la época, es Milán, es el libro, pero precisamente la característica «crítica» que buscamos en la conmemoración del centenario nos obliga a algo que es casi contrario. Lo que se canta en Cimarosa es el amor buscado tantas veces por Stendhal: sensualmente refinado, discretamente melancólico. Es la manera también de disfrutar del encanto de la voz operística y aquí, esto es lo interesante, Stendhal quiere a Cimarosa a través de Rossini. Al mencionar el típico virtuosismo de las cantantes, está refiriéndose al de las intérpretes de Rossini, comentando la costumbre de bordar la partitura con adornos improvisados, dice que «o los ornamentos expresan voluptuosidad o son una broma». Cimarosa, «esta bella planta napoleónica», como le llama en 1811, le ayuda a comprender un año más tarde que allí no es posible distinguir como en la pintura «entre naturalismo e idealismo» porque es el orden, el encanto sobre la sensación misma. Porque es planta tiene calor, y así se diferencia de otros autores, como Fioravanti, que siempre interesa, «pero que no tiene calor a lo Cimarosa». Es curiosa, más bien significativa, la coincidencia con Delacroix. Sin embargo, en el resumen del Stendhal maduro de Civitavecchia está Rossini, aunque no se le nombre: «Yo no tengo gusto alguno por la música puramente instrumental; incluso no me produce placer la música de la capilla Sixtina o la del coro del cabildo de San Pedro.

Sólo la melodía vocal me parece obra del genio.» Stendhal ve como sinónimos inspiración e inspiración vocal y pone precisamente *Si amor si gode in pace de Cimarosa* como modelo, título, por cierto, que bien serviría para una primera caracterización de la vida amorosa de Stendhal. No cambia demasiado la perspectiva ante Rossini, de quien escribe una no muy importante biografía: lo que Stendhal califica en sus últimas autobiografías de «sentimientos ridículos» refiriéndose a ese librito confirma lo mismo.

¿Nada más? No, no: hay en este solterón, aunque lo disimula, las grandes lágrimas de vez en cuando. Se queda frío bajo la perfección de la cúpula de San Pedro pero llora ante el Coliseo, con precauciones, disimulando Stendhal es romántico y lo es en el mismo «diario». Es en francés como debe citarse el párrafo siguiente: «Si un indiscret lit le journal, je veux lui ôter le plaisir de se moquer de moi en lui faisant remarquer que ce doit être, ne flattant ne medisant, mais ennonçant purement et severement ce que je crois qui a été. Il est destiné a me guerir de mes ridicules quand je les relirai. C'est une partie de ma conscience intime écrite et ce que en vaut le mieux, ce qui a été senti aux sons de la musique de Mozart, en lissant le Tasse, en étant reveillé par un orgue des rues, en donnant le bras a une maîtresse du monet, ne s'y trouve pas. Ainsi, je vous en prie a deux genoux, ne vous moquez pas de moi.» Por lo no dicho se dice al hablar de Mozart, y lo dice también refiriéndose a realidades ya antiguas: «El mismo lado de mi corazón se conmueve con ciertos acompañamientos de Mozart en el *Don Juan*.» Importa señalar un cierto cambio, pues nos dice "que él llegó a París con el designio de ser un seductor, un don Juan según la ópera de Mozart". Ya cerca del final, en 1832, llora hablando de Mozart, pues no es el Mozart sonriente sin más el que le gusta, no, ya que, por ejemplo, «*Cosi fan tutte* es música suave pero es una comedia y Mozart sólo nos gusta cuando emplea una melancolía dulce y soñadora.» Es que sobre el encanto físico, sobre el sabor sensual y aún más, Stendhal lleva dentro la gran amargura, la gran soledad, esa melancolía suya ha podido atisbar más en Alemania que en Italia. Cree que Mozart fue «hombre de pasión» y allá se mete, en su música, para encontrar su yo más bueno. Stendhal proclama muy pronto esas cualidades llamadas prerrománticas de Mozart y que no son sino el equilibrio entre la pasión y la sonrisa. Es más: yo creo que en el cariño extraordinario de Stendhal por Cimarosa hay, hasta cierto punto, préstamos que vienen desde la ópera de Mozart, como adivinamos también cuánta palabra encendida, cuánta ternura ha debido deslizar Stendhal entre amores que él sólo nos cuenta como aventura y sensual delicia. De hecho, desde el principio, junta las dos músicas y dirá más tarde

que él «no ama apasionadamente la música sino únicamente la música de Cimarosa y la de Mozart». ¿Actualidad de todo esto? Hay una primera, urgente: no toda conmemoración centenaria ha de ser panegírica y en la de Rossini ahora, conviene, primero, no servir al tópico que asocia su nombre como inseparable del de Stendhal y, segundo, confirmar, una vez más, cómo el cariño por Mozart pone a Rossini no en el rincón pero sí en el capítulo del pasatiempo, realidad que se agudizará más tarde cuando las óperas «dramáticas» de Rossini quedan aplastadas por las de Verdi. Hay, sin embargo, una cierta verdad de fondo: Stendhal es inseperable de la «noche de ópera» y esa ópera, esa noche, como tránsito de fiesta cortesana a espectáculo preferido del gran mundo, de los escritores en él, no se puede concebir sin el éxito de Rossini. Hay otra actualidad: en esta serie de nostalgias que trae la nueva riqueza se coloca también el tópico y casi mito de la noche de ópera. Pero ocurre lo siguiente que hoy encocoraría terriblemente a Stendhal: las gentes, las nuevas «incluso», van a la ópera con prestada psicología del mundo de los conciertos y oyen o quieren oír como «religiosamente». Stendhal, que adora la Scala de Milán, la adora porque durante los «recitativos» es «inmensa sala de conservación», silenciosa sólo en el «aria». La ópera es espectáculo y el concierto se acerca a la «meditación». Entonces, hoy, para vencer el aburrimiento de esa noche tan larga es necesario cargar el acento sobre los divos, sobre el virtuosismo vocal sin más: de esta manera se pierde uno de los encantos de la ópera, esa unión que Stendhal tan bien señala entre «ornamento y voluptuosidad».

Veo como actual, musicalmente, a Stendhal porque acierta a darnos la ópera como inseparable de la vida. El cariño por Cimarosa, por la ópera bufa, dejando aparte cínicos prosaísmos, quiere decir «poéticamente» que algo tan nuestro, tan corporal como la sensación tiene ahí su música, la del cuerpo salvándose un poco de la carne al sonreír. Pero la indudable pasión por Mozart enseña más: cuando pedimos, suplicamos, mendigamos a tantos llamados «amigos de la ópera» que empiecen por Mozart —así lo han hecho las grandes cantantes españolas y no parece que les haya ido mal— somos discípulos del Stendhal sincero y tierno. En el «diario», en los otros escritos, enseña esto de manera distinta a como lo enseñaron mozartianos tan apasionados como Kierkegaard y Barth. La perfección que Stendhal señala en Mozart, tan distinta del titanismo de la música sinfónica posterior, es «vida» porque llega como agua fresca para el espíritu. Si la perfección es adquirida, dolorosamente adquirida, amasada con mucho dolor, la huella del trabajo está demasiado clara y nos cansa. En Mozart la inspiración es absolutamente inseparable de la técnica, del oficio, de

la mismísima «materia»: de aquí la extraordinaria alegría, la alegría como luz que se siente de manera inmediata... y con nostalgia de la mejor clase como señala Stendhal, para que no ya el Amor, con mayúscula, sino su verdad hecha vida en el «cariño» encuentra allí su orden. ¿Cuántas veces se ha escrito y se ha representado la escena de una canción bajo la ventana y bajo la luna? Lo hace Mozart en *El rapto* y la orquesta, inmediatamente, es como una multiplicada guitarra, pero hecha cajita de música. Se oye así y caen como escobadas telarañas todos los tópicos y en este caso Rossini y su verborrea: tan cerca de la luna sólo ha estado Shakespeare. Esa unión, fundamental para conocer lo que es el «espectáculo» musical, la dice Stendhal nada menos que en un proyecto de epitafio: «Amó Cimarosa, Shakespeare, Mozart...»; merece la pena recordar el fin: «Tuvo respeto sólo a un hombre: Napoleón».—FEDERICO SOPEÑA *(Narváez, 9. MADRID).*

LIBRO DE HORAS

(ENÉSIMO VIAJE A ITALIA)

I. RECADO ESTIVAL DE MILÁN

Lo último que uno ha hecho en Madrid ha sido apañar un cuento de Hemingway con destino a una antología. El cuento se titula *In another country,* creo que hasta ahora no había sido traducido al español —no es quizá de los mejores de Papá Hem, aunque sí excelente— y el escritor suscita en él un Milán de retaguardia, el de la Primera mundial, y el café Cova, al que iba hace como medio siglo con otros soldados convalecientes o mutilados. El Cova sigue en funciones y, acaso como inconsciente homenaje al maestro y también a la todavía increíble tarea de los reactores, ni tres horas después de haber despachado el punto final del relato y de haberme encaminado al aeropuerto de Madrid, me veo sentado en la terraza del viejo café milanés, esgrimiendo un ejemplar del *Corriere della Sera.*

Debo admitir que, en los últimos tiempos, he rehecho gran parte de mi idea general sobre el coloso italiano del Norte, este Milán que he visitado mucho, en el que me casé y donde cuento con algunos amigos excelentes. Nunca me había caído bien Milán; escribí una vez, en estas mismas páginas, que resultaba incómoda incluso para salir de ella (próximo a la ciudad, el nuevo aeropuerto de Linate tam-

bién ha mejorado este punto) y la encontraba a un tiempo afiebrada y fría, algo hostil y ni latina ni germánica, sino híbrida. Claro que nunca perdí de vista su condición de industriosa caja de caudales ni su reducido aunque fenomenal listín del Duomo, el Cenáculo leornardesco en Santa Maria delle Grazie, los seductores Procaccini de la Pinacoteca de Brera, las grandes editoriales y, sobre todo, el Piccolo Teatro y la Torre de San Gotardo, cuanto fue siempre mi Milán personal junto a esas muestras de arquitectura contemporánea tan admirables como la Pirelli. Hoy se me revelan, y se añaden a esos ingredientes positivos la evidente dignidad de la urbe lombarda más su grandeza histórica y su tradición cultural y creadora, desde Stendhal —que también frecuentó estos cafés inmediatos a la Scala y al Duomo— hasta los brotes últimos de la narrativa y la poesía italianas de hoy. Como todas las personas, uno tarda lo suyo en descubrir valores y eliminar defectos.

Desde mi estudio provisional, cerca de la zona deportiva de San Siro, oigo a la ciudad vibrar incansable, con sus sesenta minutos estivales de adelanto sobre el horario de París o Madrid. Reina un calor húmedo y agobiante —para el del trópico suelen usarse las mismas palabras, pero aquello se trata de otra cosa, acaso más llevadera—y, los fines de semana, Milán se despuebla hacia el mar o sus inmediatos lagos y montes alpinos. La paseo al azar. Sigue pareciéndose bastante a Londres en el color de sus edificios, en el aspecto de sus *policemen,* en esta devoción por gatos, perros y pájaros (abundan las ventanas en las que atildadas ancianas conversan en voz baja con su animal, y las tiendas de comidas, de restablecimiento, de embellecimiento para bichos), en los claros ojos y tipos anglosajones, en las cuidadas extensiones de césped y en la sorprendente cantidad de restaurantes italianos...

Con la canícula, la cartelera milanesa de espectáculos, tan rozagante siempre, aparece flaca y desmedrada. La mayor parte de los teatros, incluido el inmejorable Piccolo, está cerrada, y en los cines triunfa sobre todo *Helga,* una cinta alemana de las que suelen llamarse audaces, donde el proceso del amor, incluido un parto completo, se ofrecen al espectador dispuesto a interesarse en tales asuntos. Espectador, por cierto, menos ingenuo que el de *Carmen Baby,* estúpido y preciso reverso de la medalla de *Belle du jour,* del aragonés Luis Buñuel, que también vi aquí en breve viaje reciente y que, mucho me temo, la pacatería de la censura cinematográfica no va a dejar ver en la patria de su director.

Bajo un cielo dudoso, típicamente industrial, las mañanas son pasables, y las tardes y noches casi insoportables, climatológicamente hablando. El ulular de los camiones de bomberos y el de las ambulancias, raya con frecuencia las bellas avenidas arboladas, y la prensa reitera

un consternado asombro por lo que, al parecer, se está convirtiendo un poco en una usanza urbana, exacerbada quizá estos días por la ola de calor y que ha saltado a Roma. Esta costumbre, escasamente recomendable, consiste en tirarse por la ventana. En la calle Vitrubio y en pleno día, una mujer arrojó a dos hijos pequeños y los siguió luego. Esto ocurrió hace poco; la operación ha desencadenado otras y un irónico afirmaba días pasados que no hay derecho a tal desorden y que el Estado debería editar rápidamente una pequeña guía gratuita para reglamentar las desfenestraciones, regulando horas y lugares, y para proveer a los desfenestrantes de algunas instrucciones de tipo práctico y facilitador.

Como en la mitad de las grandes ciudades del mundo, la rebelión juvenil explicable en todos los sentidos —sobre todo, en el del pésimo ejemplo codicioso de la humanidad madura y la mayor parte de sus grandes dirigentes—, cerró a destiempo las grandes universidades milanesas, dificulta los exámenes y vuelca o quema coches sin ton pero con son. El fuerte partido socialista italiano llena las calles de carteles en los que, sobre la triple imagen de Lutero King y de John y Robert Kennedy, puede leerse «Ucissi dalla stessa mano» —«muertos por la misma mano»—; estos carteles aparecen también junto a la confortable hacendosidad de los supermercados y las grandes tiendas, donde, en espléndidas abundancia, calidad y limpieza, y a precios morigerados, puede encontrarse de todo.

Medio Milán, un poco infantilmente como sentenció Ramón Gómez de la Serna del acto de tomar sopa —que sin duda nos torna algo niños—, consume helados por la tarde, los opulentos, los nirvanáticos helados italianos, tan generosos aquí como el café, y, con melancólica insistencia, las revistas y los noticiarios de cine prodigan aún la maciza figura del poeta Salvatore Quasimodo, el Nobel de Letras desaparecido durante un reciente viaje a Nápoles y que, pese a ser del Sur, amaba «su» barrio milanés de Porta Ticinese, aún con aguas supervivientes del Naviglio, hoy cegado, y de los antiguos canales de servicio de la ciudad (1). En materia de letras, ésta y la publicitada presencia de la hermosa novela del colombiano García Márquez *Cien años de soledad* (que el editor Feltrinelli anuncia con la frase, poco feliz por donde se la mire, de «el Quijote de América»), son, hasta la fecha, las dos novedades más realzadas de este verano milanés del 68.

---

(1) No tan antiguos. O, mejor dicho, antiguos pero nada anticuados. El novelista Enrico La Stella me detalla que este Milán, tan distante del mar, está más o menos considerado como «cuarto puerto de Italia». Un tráfico muy importante de barcazas y vaporcillos se encauza a través de su red acuática, que ahora se está pensando en extender nada menos que hasta Holanda, a través de lagos y ríos suizos y alemanes.

Y aún falta mucho para que regrese la niebla y para que el viento no pueda con ella. Para que aquí se pueda hablar, como Hemingway en *In another country*, de un otoño largo y frío.

II. En Borghetto

Se nos cuenta que, durante las campañas napoleónicas en Italia, las fuerzas del emperador decidieron desviar el curso del Mincio. Nutridas por el río, las laguna que rodean Mantua hacían prácticamente inexpugnable la ciudad de los Gonzaga, y los franceses resolvieron tapiarlo con una fuerte obra pocos kilómetros más allá, en Borghetto. En realidad, y aun en el caso de que les hubiese salido bien esta operación, las naturales defensas acuáticas de Mantua no se hubieran agotado así como así, ya que —luego se ha sabido mejor— están tan alimentadas por el Mincio como por abundantes manantiales, localizados a extramuros de la ciudad. Pero fue el río quien se encargó de todo. Aguantó y aguantó el obstáculo hasta que un buen día se le ahumó el pescado, como dicen en Cádiz, echó abajo la flamante obra y siguió corriendo por donde había corrido desde mucho antes que Virgilio lo celebrase.

Bajo el calor húmedo, como hecho de millones de bracitos invisibles que te estrechan sin que te des cuenta, este calor típico de la Lombardía y el Véneto, los álamos del Mincio propician unas mesas sombreadas, en las que se nos sirven excelentes pastas caseras y esas mismas truchas, de carne fuertemente rosa, que escapan por las rápidas aguas verdes.

Después del almuerzo, un paseo. Me acompañan Ennio y Edgardo, dos universitarios inteligentes, o sea, inquietos, y se habla de muchas cosas, de las truchas y de lógica patrística, de instinto y razón, de San Agustín y *Blow Up* y política internacional. Dulce, recortado por cadenas de colinas muy próximas, el valle desarrolla sus verdes y sus vacas (cuya vista agradecemos porque, junto a las magníficas autopistas italianas, no se ve ya en los campos un animal); el antiguo castillo de Borghetto alza sobre un cerro sus líneas esbeltas y pulidas, y el río todo lo vivifica y alegra. Excepto algunos mantuanos, por aquí no cae sino la gente del valle mismo; nos hallamos en un sitio afortunadamente distanciado de las rutas «importantes» y turísticas, y ahora nos espera un momento verdaderamente único que va a llevarse por delante, como el Mincio a sus barreras, muchos de nuestros sutiles razonamientos. Desatendiendo el viejo cantar de la digestión, nos despojamos del reloj y la camisa veraniega, nos tendemos en el caldeado cemento de uno de los hondos canales artificiales en que el río se desdobla y, después de contemplar un momento la profundidad de la

corriente —hay aquí metros y metros de agua limpia, rauda y encajonada—, metemos en ella los brazos, el torso, la cabeza. El mundo se esfuma en una felicidad sobrehumana y también supratemporal. Ahora los tres somos los mismos y todo se confunde; no hay cultura ni tiempo ni patria y nadie podría demostrar que ésta es sólo una vivencia de orden físico, un mero placer de los sentidos, porque ahora somos el universo y somos, frente a la sed y el calor, el Hombre genérico: un exhausto soldado de Alejandro en las campañas de Asia, un mendigo ciego que en la Andalucía árabe del siglo XI se encuentra en agosto con el Guadalquivir, o uno de los ingenieros del águila bonapartiana que construyeron para nada, para el olvido y para el viento, estas pesadas, derruidas torres y murallas.

Se me había olvidado decir que es domingo. En cualquier parte, el domingo es un día que se va más aprisa que cualquier otro, que tiene, por lo tanto, una mayor carga metafísica y nostálgica. Pero en nuestro caso y además de este aspecto —que subraya la suerte y la fugitividad de pasar aquí un día, en un lugar remoto, infrecuentado y hermoso, al que probablemente no volveremos— se añaden otros, banales o no, que dan carácter a estas horas. Por ejemplo, si hubiéramos llegado diez minutos más tarde nos hubiésemos visto condenados a un hambre implacable, ya que, poco después de nosotros, se han presentado dos autobuses de Mantua cuyos ocupantes han copado por entero y casi hasta las cinco el único restaurante. El domingo salpica también las riberas del Mincio de empeñados pescadores, pintores ocasionales e improvisados bañistas. Y algo más río arriba, al ceder un poco el día, el bar «Los tres molinos», con derecho a baño y a pista de baile, empieza a verse concurrido por el mocerío de estos contornos. La pista de baile está aún desierta pero, al sol que nos ha hecho consumir prodigiosas cantidades de bebidas frías, desde aguas minerales y «chinotto» hasta *pippermint* y cerveza, el tocadiscos automático dispara ya, hacia las colinas y el canto de los pájaros, la voz y las guitarras de los Rockets, de Raphael, de Mina, de Sergio Endrigo, los trémulos fraseados de «Los funerales del trabajador» o de «Píccola Ketty». Y este grupo de chicos recién llegados, que se aposta displicentemente en una mesa apartada, es claro admirador de un pobre estilo USA y se sienten vagos herederos de Billy el Niño si atendemos a miradas y pantalones; de Morgan o John Silver si no perdemos de vista sus greñas corsarias, aunque cuidadosamente peinadas —por ahora—, y de los Beatles en todo lo demás. Pero su italianidad es palmaria y, a no ser que suceda algo verdaderamente desastroso, no creo que vayan a perder cuanto de auténtico, genuino y positivo tienen. Esta corta meditación nos lleva a otra más amplia: el de cierto peligro yankista en la ma-

ravillosa Italia de hoy (en tantos y tantos países, pero más señalado aquí). Claro que el aspecto de estos muchachos es sólo una consecuencia de séptimo u octavo orden, casi simpática no más y que también puede verse en cualquier otro continente. Lo peor es cierta tintura general, el ansia ilimitada de progreso material y económico por cualquier medio y hambrientamente superpuesta a otro tipo de valores, la consiguiente mecanización del espíritu, la cultura, las formas de vida, mecanización típica de las monocordes sociedades de consumo. A su rancia y radiante personalidad secular, cifrada en una pujante e inteligente filosofía vitalista, Italia suma hoy un envidiable nivel de progreso; sería una suerte que nada empezara a comerse a nada en esta nación, que —tampoco lo olvidemos— es, como tal, la más joven de Europa. Que el fulero de esta balanza no se moviese del gran punto en que está. «Eppur si muove.» Es tan difícil, tan inesperable, que no lo haga...

En tanto, hay ya una pareja que ha abordado decididamente la pista de baile, y sobre las almenas, los puentes y las aguas corredoras de Borghetto empiezan a cernirse las sombras. Conviene ir regresando a Mantua. Un aire tan renovado, alegre y pleno como el país mismo, alivia la noche viniente y pasa una mano bienhechora por el tórrido y lustroso lomo de los coches. En los cañaverales del Mincio crece la antigua orquesta de las ranas.

III. Varia

MACCHÉ!, la retórica del pueblo es tan «retórica» como la literaria. Esta, aun en sus formas más cultas y avanzadas, nació y, de algún modo, sigue manteniéndose de aquélla y la aumenta a su vez en pequeña medida.

☆

HARTO de no poder interpretar la vida, Onán resolvió escupirla en la sábana.

☆

EL poeta inglés W. H. Auden cuenta en uno de sus ensayos sobre la inspiración que fue una mancha indeleble en la partitura lo que indujo al signor Rossini a modificar por entero un pasaje de su *Moisés*. «Todo el efecto del trozo si es que tiene alguno —le escribía el compositor a un amigo—, a aquella mancha se debe.» El caso presenta posibilidades y conclusiones enormes, y, aunque ya sabíamos esto, atribuye al azar una parte básica en la creación artística. Por ejemplo, y

sin que él se dé cuenta, una eventualidad similar «puede insinuarse en la mente de un poeta —escribe hoy Pietro Citati en *Il Giorno*—, donde ideas diversas yacen perezosas, inertes, inseguras, resignadas a no encontrarse nunca, y donde los materiales más dispares (dos versos de Shakespeare, un recuerdo de infancia, un dato de biología, un episodio de la historia griega) esperan, sin esperanza, reunirse. De pronto, el hombre tiene la impresión de que alguien agita y sacude su mente, como a un cubilete de dados, y un chispazo rápido, alegre e insensato conjuga todas esas ideas y materiales.»

☆

«IERI al Vietnam, 130 tonellate de bombe...», etc. La guerra, la guerra es el pecado original, no otro.

☆

¿Y SI, un siglo tras otro, se llega a transformar sobre la marcha *todo* el subconsciente en consciente, es decir, a abolir el subconsciente?

☆

PARA las primeras líneas de un artículo de *Selecciones:* «No olvidaré nunca la soleada tarde del 10 de septiembre de 1954, cuando al volver a casa descubrí que *Budges,* nuestro hermoso perro de pastor alemán, era mi padre.»

☆

EL mejicano Octavio Paz ha observado en *Quadrivio* que las traducciones de las obras literarias realmente válidas necesitan ser renovadas cada cuarenta o cincuenta años. Nada más cierto. Un idioma hospedante envejece temible y rápidamente lo que en el original continúa fresco, vivo. A sólo ocho años vista, uno siente que debería rehacer casi de pies a cabeza sus versiones parciales de Pier Paolo Pasolini. ¿Pero por qué no siento lo mismo en cuanto a otras traducciones de italianos y estadounidenses, que redacté muy poco después de aquéllas?

☆

VERONA. Ellos murieron a tiempo.

☆

DESPUES de admirables reproducciones de su obra completa, un reciente libro de Rizzoli sobre El Bosco brinda un elenco de sus sím-

bolos pictóricos, inspirados en muy variadas fuentes y tradiciones culturales del medievo: el ibis es la memoria; una escalera, el coito; el pájaro carpintero, la lucha contra las herejías, etc. Otros de los símbolos —la gran mayoría— pueden prestarse a dos, tres y aun cuatro interpretaciones: la medialuna es la vanidad o bien el diablo; la cigüeña es la castidad o, por el contrario, los apetitos carnales y mundanos; el verde, el color del agua purificadora pero también la maléfica mirada de Satanás, etc. De todos modos y pese a su ambigüedad, la extensa lista, dada en orden alfabético para facilidad del lector, nos instruye sin duda sobre parte del mundo del enorme holandés. Hay que decir también que con elogiable —y, por otro lado, elemental— prudencia, se nos asegura que eso no es todo... Lo que al final sacamos en claro ante la obra del Bosco, reproducida o vista al natural, es que no sólo toda clase de explicaciones, por justas que sean, cumplen una función muy parcial y limitada, sino que tal simbología no fue para el pintor más que un medio con el que elaborar algo sujeto a muy otras premisas y lógicas. La pintura del Bosco es una radiante victoria de la libertad del arte verdadero sobre sus propósitos mismos, de la pasión sobre una razón que no es más que su punto de apoyo.—FERNANDO QUIÑONES *(María Auxiliadora, Bloque Azul. MADRID).*

PARA LOS AMIGOS DE CAÑUELO

De 1781 a 1787, con algunas interrupciones, se publicó en Madrid El Censor, *periódico que ejerció profundo influjo en su tiempo, y que todavía sorprende hoy a los historiadores por la audacia y modernidad de su pensamiento. De su autor, Luis* [*García*] *Cañuelo, se tienen pocas noticias* (1). *Se sabe que era abogado, que en la redacción de* El Censor *le ayudaron varias personas, que tuvo con Forner una ruidosa polémica* (2), *y que en 1788 compareció ante el Tribunal de*

(1) *Sobre Luis Cañuelo, véase* RICHARD HERR: España y la revolución del siglo XVIII, *Madrid, Aguilar, 1964, especialmente las páginas 152-156 y 185-190.*

(2) *Cañuelo parodió la* Oración apologética por la España y su mérito literario *en su* Oración apologética por el Africa y su mérito literario. *Discurso 165 de* El Censor. *Forner contestó con* Demostraciones palmarias de que El Censor, su Corresponsal, El Apologista Universal, y los demás Papelejos de este jaez, no sirven de nada al Estado, ni a la literatura de España. *Las escribe El Bachiller Regañadientes para ver si quiere Dios que nos libremos de una vez de esta plaga de críticos y discursistas menudos que nos aturde. Con licencia en Madrid, año de 1787. Y con el* Pasatiempo de D. Juan Pablo Forner en respuesta a las objeciones que se han hecho a su Oración Apologética por la España. *Madrid: en la Imprenta Real, 1787. En la polémica intervinieron varias personas y publicaciones, y acaso fue la causa de la desaparición definitiva de* El Censor.

la Inquisición. Uno de estos colaboradores fue Luis Marcelino Pereyra (3), *pero hasta ahora se desconocen los nombres de los demás.*

La casualidad ha hecho que en el Archivo Histórico Nacional haya encontrado yo una serie de documentos de uno de estos colaboradores, hermano del propio autor, y llamado Pedro García del Cañuelo y Heredia. Se trata de doce documentos, extendidos de 1795 a 1803. Por ellos, además de empezar a conocer la personalidad de Pedro García de Cañuelo, nos enteramos de algunos datos sobre su hermano Luis. Son además documentos de inapreciable valor para la historia de nuestra Ilustración y para la de la recepción de la Revolución francesa en España.

En el primer documento, fechado en Madrid a 5 de enero de 1795, García del Cañuelo solicita el permiso de Godoy para publicar una Oración al pueblo español sobre la defensa de la Monarquía. *A pesar de la manifiesta intención de congraciarse con el poder, nuestro autor imprudentemente vierte sus ideas* liberales: *«Aunque parezca demasiado exagerada la libertad que pinto en él* [*en el discurso*]*; no por esto deberá esperarse que obre en el pueblo un entusiasmo tal por ella que llegue a creer que puede vivir tan libre como en el estado natural.» Y más adelante: «habiendo levantado los franceses el grito de su lisonjera libertad que ha sonado en los más ocultos senos de las naciones todas, pintándola con los colores más vivos de agradable para la vida; es de temer que atraiga a un pueblo incauto, el cual hace ya algún sentimiento hacia ella, y que llegue a hacerse opinión pública, cuyas raíces no será posible arrancar después»* (4). *Por orden de Godoy (documento número 2, Aranjuez, 10 de enero de 1795), se le dan las gracias, pero no se autoriza la publicación.*

García del Cañuelo (documento número 3) vuelve a la carga el 12 de abril de 1795, esta vez solicitando permiso para publicar un Discurso sobre la injusticia del apremio judicial. *Godoy escribe al margen: «abril 13 de 95. este Hombre está loco y va a estrellarse pr. sus infundados conocimientos en materias q no deve tratar». Pero en este documento número 3 García del Cañuelo añade también la solicitud de un destino o ayuda de costa, pues se halla en suma escasez. En adelante este tema se va a hacer agobiante.*

Los documentos 4 y 5 son recibos, firmados en Aranjuez a 16 de abril de 1795, de habérsele devuelto sus dos trabajos.

---

(3) *Autor también de* Reflexiones sobre la ley agraria, de que se está tratando en el Consejo. *Carta escrita al señor don Manuel Sisternes y Feliú, Fiscal que fue del mismo Consejo y de la Real Cámara. Por D. ..., del Colegio de Abogados de Madrid. Madrid. En la Imprenta Real. 1788. Fechado en Santiago el 17 de noviembre de 1787.*

(4) *A. H. N. Estado. Leg. 3.239, número 12. Los documentos están numerados con lápiz rojo. Véase el apéndice.*

El documento número 6, sin fecha, es una angustiosa petición de ayuda. Al margen escribe Godoy: «Julio 12 de 95 se le atenderá quando aiga en q.» En este documento García del Cañuelo, que parece ser víctima de manía persecutoria, escribe de sí mismo: «se propuso así buscar siempre la razón, no apartarse de ella en todas las funciones de su ejercicio; o no hablar sino con la verdad desnuda cuando no fuese verdadera ofensa de tercero».

En el documento número 7, también sin fecha, pero rechazado el 14 de julio de 1795, García del Cañuelo, sin rebozo, pide dinero. En el documento número 8, de octubre de 1802, la manía persecutoria crece de punto, sin que sepamos las razones (5), *aunque acaso no haya más que una: miseria. Luis Cañuelo ha muerto, al parecer en estado de enajenación mental. Pedro solicita que se le pase a él la pensión que cobraba Luis de la renta de Correos. La respuesta —al margen— es* no ha lugar. *Los datos no tienen desperdicio: Luis Cañuelo cobraba esta pensión en tiempo de Carlos III; al subir Carlos IV al trono —comienzo de la Revolución francesa— se le quitó, y de nuevo Godoy se la restituyó.*

Los documentos 9 y 10, dirigidos a Ceballos —Madrid, 5 de octubre de 1802, y Aranjuez, 28 de enero de 1803— insisten en el tema dolorosamente: a la muerte de Luis, Pedro ha tenido que empeñarse para darle sepultura, etc. Aun descontando que un pedigüeño tiene forzosamente que pintar su situación con tintas sombrías, tanta insistencia en la propia miseria, y a lo largo de tantos años, sobrecoge. Al fin el 4 de febrero de 1803 se le conceden 12.000 reales (documentos 11 y 12).

Mucha miseria y mucho dolor revelan estos documentos. Creo que los amigos de Cañuelo —de los Cañuelo— encontrarán en ellos una pista segura para futuras investigaciones.—ALBERTO GIL NOVALES *(calle Vallecas, 4, 3.º MADRID).*

---

(5) *En agosto de 1800 Pedro García del Cañuelo solicitó permiso para publicar otro Discurso, el titulado* Uso de la razón sobre la sustanciación que se practica en las causas por repetición de vales reales extraviados; y los graves perjuicios que trae al Estado el permitir la reclamación de ellos. *En el expediente abierto por este nuevo Discurso —que finalmente tampoco se publicó—, Cañuelo recusó como censor al Colegio de Abogados. El 14 de octubre de 1801, Domingo Gómez Serrano, en nombre de P. G. del C., escribe: «Muchos años hace que el propio Colegio está causando a mi parte conocidas injusticias, y no puede esperar de él nada favorable»... Y poco después: «El Consejo tiene muy presente el recurso de mi parte por el despojo que le ha causado del uso y posesión de abogar, sin jurisdicción, sin facultades y con el mayor exceso para ello.» Vuelve a insistir en escrito sin fecha, pero que es de 1802: «Del Colegio no espera Cañuelo favor ni justicia porque venga en él ciertos antiguos e injustos resentimientos.» A pesar de la recusación, dio el Colegio su censura, que fue naturalmente negativa. Véase* A. GONZÁLEZ PALENCIA: Estudio histórico sobre la Censura Gubernativa en España, 1800-1833, *Madrid 1934-1941, tomo I, 257-258; y A. H. N., Consejos, Leg. 5.564, número 27.*

APENDICE

Publico en este Apéndice los documentos 1, 3, 6, 7, 8, 9 y 10, que son los verdaderamente sustanciales. El contenido de los demás queda ya indicado en el texto.

Documento número 1

«Señor

La mayor gloria de un buen Vasallo debe ser la de hacer algun servicio grato à su Rey y à su Patria; y su principal honor el procurarla. Aunque he pretendido siempre conseguir esta gloria misma; no me ha favorecido hasta ahora la fortuna: pero siendo infatigable para el trabajo, y mi amor muy excesivo para dexar de hacer mis esfuerzos por alcanzarla; lo intento nuevamente por medio de la adjunta Oracion que presento à V.E. para que teniendolo à bien, me permita publicarla baxo su proteccion en los mismos terminos que està escrita ó con las reformas que juzgue V.E. necesarias.

Los Reyes en todas sus urgencias tienen que valerse con precisión de sus pueblos, porque sobreellos unicamente pueden buscar todo el apoyo necesario: y para contentarlos y atraerlos en ningun tiempo se les ha lisongeado sino con hablarles de su libertad, pues nunca tratan de otra cosa que de mantenerla. Sobre esta Politica que me ha dado á conocer la Historia, haberse obserbado siempre en todas las naciones quando se ha querido tener al pueblo congraciado; he fundado todo mi Discurso.

Aunque parezca demasiado exagerada la libertad que pinto en él; no por esto debera esperarse que obre en él pueblo un entusiasmo tal por ella que llegue à creer que puede vivir tan libre como en el estado natural. El comun de ciudadanos ocupado en su trabajo ni profundiza, ni tiene lugar de darse à la meditacion para averiguar si es posible una Vida semejante: ama de vulto ó en glovo su libertad; pero conoce que tiene sus limites; y todos los civiles que se le ponen à ella los juzga siempre necesarios à su bien.

Pero como el pueblo por la razòn de no meditar conserba una ignorancia de la qual no procura salir; y como esta es tan facil de seducirse: habiendo levantado los franceses el grito de su lisongera libertad que ha sonado en los mas ocultos senos de las naciones todas, pintandola con los colores más vivos de agradable para la vida; es de temer que atraiga à un pueblo incauto, el qual hace ya algun sentimiento acia ella, y que llegue à hacerse opinion publica, cuyas raices no será posible arrancar despues: y es mas facil prevenir este caso poniendole al pueblo con anticipacion delante una imagen vivísima de su libertad verdadera que pueda desinpresionarle, de que la libertad francesa que principia à adular sus oidos es soñada y falsa; para que nunca pueda ser seducido por ella; y quede gustoso en su Monarquía, tomando con ardor la defensa de ella.

Este es el unico intento que llevo para tranquilizar de este modo

lo posible en las actuales criticas circunstancias un Govierno q.[e] es todo dulzura.

Pero no obstante si he errado en el medio que he elegido; V.E. por su innata bondad disculpará un error que no tiene mas causa que el demasiado zelo de un vasallo por la prosperidad de su Patria y de sus Principes.

Siendo del agrado de V.E. su publicaciòn, se dignara alcanzar de S.M. su R.[l] Orden para ello: y al mismo tiempo disponer que en la cabeza de la Dedicatoria se pongan los connotados de V.E.

Espero me mande V.E. q.[to] sea de su gusto para que mi prompta obed.[a] le asegure del af.[o] que le profeso.

Nr S.[r] gūe la vida de V.E. m.[s] a.[s]

M.[d] y Enero 5 de 1795.

Excmo Señor Duque de la Alcudia.

Exmo Señor
BLM de V.E.
su rend.[o] Serv.[r]
D.[n] Pedro G.[a] del Cañu
elo y Heredia» [rúbrica].

Al margen de este documento dice, de letra de Godoy: «Enero 5 de 95 denseles gracias p.[ro] no conviene por ahora su Publicación.» Y debajo otra mano ha escrito: «fho a 10 Segun minuta.»

Documento número 3

«Señor

Es bien notorio como V.E. apadrina las letras; y habiendome dado el mas generoso exemplo con la recompensa que se ha dignado dar á la aplicacion de mi hermano D.[n] Luis García del Cañuelo: deseando yo merecer igualmente la atención de V.E., siendo uno mismo mi merito, en prueba de él le diriji la *Oracion al Pueblo Español sobre la defensa de la Monarquía,* que no ha tenido V.E. por conveniente se publique por ahora; premeditando presentarle despues otros trabajos literarios, que son mi unica ocupacion, dirijidos á libertar la Patria de muchos abusos y males que no le son necesarios sufrir; y cuya extirpación puede hacer una gran parte de su prosperidad.

Los mas de mis Discursos tiene por objeto la reforma de los tribunales para que se destierre de ellos muchas diligencias de sustanciacion de los procesos inutiles para el objeto legitimo con que deben practicarse: y al presente trabajo en perfeccionar un plan para arreglar la propia sustanciación, haciendola mas expedita, mas prompta y la mas necesaria para la recta administracion de justicia evitando de este modo unas gravosas costas á las partes litigantes y las demasiadas dilaciones que casi hacen eternos los pleitos é interminables las causas.

Quando es indispensable, Señor Excelentisimo, cargar à los Pueblos para las precisas urgencias de la Corona: entonces es el tiempo mas aproposito para tratar de hacerles beneficios; mas propio de liber-

tarles de otras cargas que no deben llevar; mas adequado, en fin, para recompensarles con muchos bienes los males inevitables que se les causan. Si los abusos y errores introducidos en los Juzgados y que intento demostrar, se disipan, tendrán los Ciudadanos conocidamente muchas utilidades, asi en los menores dispendios de costas en los litigios y en asegurar su Justicia; como en los bienes que traeran al Estado muchos brazos, que los mismos errores y abusos han hecho se ocupen en los propios tribunales y que por tanto son alli inutiles ó causa de muchos perjuicios; aplicados con precision á otros ramos escasos de ellos, rindiendo asi los frutos completos que deben dar à la nacion.

Para este efecto deseado y justo presento à V.E. el adjunto *Discurso sobre la injusticia del Apremio judicial;* suplicandole se digne admitir su Dedicatoria; ya que no tube esta forma por la anterior *Oracion.*

Espero me haga V.E. este alto honor; y que para poder dedicarme del todo à servir al Estado en mi carrera literaria me coloque en un destino decente para que sirva à mi sustento ó una ayuda de costa que me lo facilite; pues me hallo en suma escasez á causa de no ser útiles à los Autores por lo regular, quando son buenos, sus escritos; y de no tener los auxilios necesarios para las impresiones.

Nro Señor güe la vida de V.E. en la mayor prosperidad dilatados años. En este R.[l] sitio de Aranjuez à 12 de Abril de 1795.

Exmo Señor Duque de la Alcudia.

Exmo Señor
B L M de V E
su mas oblig.[do] serv.[r]
D.[n] Pedro Garcia del
Cañuelo» [rúbrica].

Al margen de este documento, de letra de Godoy, se lee: «abril 13 de 95. este Hombre está loco y va à estrellarse p.[r] sus infundados conocimientos en materias q no deve tratar digasele q procure ceñirse a los principios puros q aparecieron con sus deseos en la primera solicitud y no se comprometa p.[r] querer lucirlo.» Y a continuación, otra letra: «Se le dixo al mismo en 16 abril, y se le devolvió el Discurso á instancia suya.»

Documento número 6

«Señor

D.[n] Pedro García del Cañuelo y Heredia, Abogado del Colegio de esta Corte; con el debido respeto à V.E. = Espone: que desde sus tiernos años le dedicaron sus Padres á los Estudios, sin que hasta ahora haya tenido otra aplicacion: de suerte que fiaron unicamente á las Letras la suerte feliz del Sup.[te] obligandole de este modo à que adquiriese y manifestase talentos si queria subsistir.

Este pensamiento estubo muy conforme con la razon: pero no ha sido bastante esta conformidad sola. Los Escritos que el Espon.[e] ha publicado; los dos que presentó á V.E. bajo los diferentes titulos de

Oracion al Pueblo Español sobre la defensa de la Monarquia; y *Discurso sobre la injusticia del Apremio judicial;* pueden dar pruebas nada equívocas de su aplicacion y trabajo, y tal vez de su aprovechamiento: mas sin embargo no le ha fructificado como debia, ni aun para la mas economica manutencion.

Puso todo su objeto en adquirir ciencia; y soponiendo que esta consiste en saber la verdad y en saber demostrarla, consiguiendola, creia hallar un tesoro que le suministrase quanto era necesario á la tranquilidad de la vida: se propuso así buscar siempre la razon, no apartarse de ella en todas las funciones de su exercicio; ó no hablar sino con la verdad desnuda quando no fuese verdadera ofensa de tercero.

Pero esta propuesta, que sería ahora muy acertada, bajo los auspicios de un Rey que ha sabido prevenir con el castigo el que abusen los Jueces de la R.[l] confianza fue un error en el anterior Reinado, cuyo Principe lleno de una bondad suma, nunca se pudo persuadir à que hubiese Juez ni Magistrado alguno que abusase de ella para hacer á un vasallo suyo victima de la injusticia: el Sup.[te] lo ha sido de unos Jueces que ya no existen: clamó entonces, en el tiempo de su desgracia; pero la persuasion misma del Rey hizo que fuesen infructiferos los clamores; y cansado el Esponente de repetirlos, abandono sus bienes, renunciò sus derechos, se sumerjiò en la miseria y permitio aun que quedase obscurecido su honor.

Pudiera muy bien el Sup.[te] volver à clamar à nuestro Monarca para que acrisolada la verdad con los instrumentos mas autenticos del sacrificio que se ha hecho con él, como Pastor Justísimo que reconoce la obligacion de satisfacer los daños que causan sus zagales, le recompensase al Esponente sus perjuicios: pero teme á su estado infeliz y á que no teniendo por tanto autoridad, la verdad que demuestre; su repetida suplica no sirva sino á crearse contrarios que le acaben de destruir.

El Sup.[te] dado de continuo à su ocupacion literaria, teniendo interceptado el fruto que ella le debe producir no puede levantarse de la situacion fatal en que se halla: nunca ha prodigado empleos, así no se le ha consultado p.[a] ellos: no ha cultivado la amistad de los Poderosos para que le favorezcan; las licencias para imprimir se le dilatan y dificultan; no puede por tanto elegir carrera, entablar pretensiones, valerse de aquellos medios que le proporcionan su estudio y aplicacion que le mejoren su suerte; no es libre para ello; ni es ya tiempo de tomar unos arbitrios que no pueden producirle el interes tan prompto como le es necesario para no llegar á la ruina q.[e] velozmente se le acerca: se ha hecho por este motivo de absoluta precision que una mano poderosa le saque de tan funesto estado. ¿Y a quien, Señor, podia recurrir p.[a] este efecto con mas propiedad que à V.E.?

V.E. tiene ya algun conocimiento del merito del Sup.[te]: su virtud le ha hecho el mas Poderoso de la Nacion: es el timon que dirige la voluntad de los Reyes á lo justo informandoles de los verdaderos hechos para que no falten à la Justicia. V.E. es así el mas propio instrumento para reparar al Espon.[e] sus agravios; para que se le resti-

tuya en los derechos que tiene à su subsistencia y à los bienes de que se le ha privado; para recompensar en fin al Sup.te las injurias y daños que se le han causado: en cuyo evidente supuesto =

A V.E. rendidamente sup.ca que para tranquilizar à un ciudadano que no ha merecido la fatal suerte en que halla: se digne colocarle en uno de aquellos empleos que son del privativo nombramiento de V.E.; ó darle algun destino en su propia casa, donde pueda continuar su merito en servicio de V.E. que será la mayor gloria del Sup.te: y socorrerle desde luego con lo que sea de su agrado para que remedie su actual indigencia: cuya gracia espera merecer.

Exmo. Señor Duque de la Alcudia.

D.n Pedro Garcia del
Cañuelo» [rúbrica].

Godoy escribió al margen: «Julio 12 de 95. se le atenderá quando aiga en q. pero no ha lugar al alivio q. pide aora.

Documento número 7

«Señor

Doy a V.E. infinitas gracias por el Decreto que se ha dignado poner a mi anterior Suplica, con el qual me alienta V.E. a solicitar um empleo, bajo la segura confianza de que atenderá mi aplicación: pero no habiendome explicado como debia en la misma Suplica por lo perteneciente à un socorro que pedia a V.E. mismo, esto es, de su propio bolsillo; ha comprehendido V.E. que pretendia una pension y por tanto la ha negado con toda justicia en las actuales criticas circunstancias.

En cuyo supuesto, siendo solo mi animo que V.E. se dignase socorrerme para un pequeño alivio de mi funesto estado, igualmente que da otros socorros à otros necesitados; dirijo à V.E. esta segunda suplica; para q.e se digne, pudiendo y siendo de su agrado mandar se me socorra con aquello que sea de su agrado.

Espera deber á la innata bondad de V.E. este bien.

Exmo Señor Duque de la Alcudia.

D.n Pedro Garcia
del Cañuelo» [rúbrica].

Al margen, de letra de Godoy: «Julio 14 de 95. Vease si se le ha dado alg.a vez.» Y debajo algún oficinista escribe:

«Ex.mo S.r

El socorro que este sujeto pide, es del bolsillo de V.E.; y así no puede constar en la Secretaría si V.E. le ha socorrido alguna otra vez. Con todo es de conjeturar que no, pues en tal caso hubiera regularmente citado este exemplar para excitar nuevamente la compasion de V.E. Lo que aqui consta es, que ha presentado á V.E. dos discursos, los quales no ha tenido V.E. por oportuno se diesen á luz, aunque le ha sido apreciable su aplicacion, como le suele ser la de todos los que le da muestras de ella.» Godoy inmediatamente debajo vuelve a escribir: «Julio 14 de 95 no lo conozco ni se sus circunstancias.»

«Señor

D.n Luis García del Cañuelo, mi hermano cuios talentos han sido bien conocidos en España y fuera de ella, y cuios escritos han ilustrado la nacion: este hombre sabio en todas las ciencias y arrinconado por desgracia nuestra; acaba de morir con la muerte mas dolorosa y funesta, turbados sus sentidos, creiendo que no le restaba mas que mendigar para tener el preciso sustento.

El S.r D.n Carlos 3.o le mandaba librar todos los años por Pascua cien doblones sobre la renta de correos para aiuda de costa y de las impresiones que hacia: cesaron quando subio al trono el Rey nuestro Señor, y V.E. declarado Protector de las ciencias, de la religión y de la justicia, estando a la frente del Ministerio de Estado, restituyó a mi hermano esta pension que se aumentó posteriorm.te hasta doscientos doblones, que ha tenido anualmente que solicitarlos para que le fuesen librados; y persuadido sin duda de no conseguir la perpetuidad fue la causa de su total afliccion hallandose en edad abanzada y enfermo.

He tenido, Señor, que empeñarme para darle sepultura: estado es mas funesto aun, no obstante de haber demostrado a V.E. con los Discursos que le presenté para que se dignase admitir su Dedicatoria, que por desgracia mía no se sirvió de ello; que si no tenía tanto merito como mi hermano para ser premiado como lo fue con la pension; por lo menos parecia ser aceedor yo á que se me colocase donde pudiese acreditar hasta la última evidencia que era un miembro util al Estado y que era necesario seguir mi conducta para evitar muchos perjuicios del mayor interés comun.

Mas de 30 años hace que exerzo la Abogacía en esta Corte con el honor desinteres y credito que es notorio, y que informarán todos los que no son mis contrarios, siendolo los mas que de algun modo se exercitan en los Tribunales; porque les he advertido y les descubro sus faltas: he sido autor con mi hermano de varios Discursos que se han publicado; y de otros q.e he trabajado por mi solo: y finalmente, Señor, soy victima de la injusticia, quando he estado ocupado unicam.te en precticar la virtud á favor de la nacion; pero mi inocencia se ha oprimido con la mayor arbitrariedad y se me ha despojado de mis derechos, de mis propiedades, de los medios de adquirir mi sustento, de mi credito y de mi honor.

Estos son, Señor, los meritos de que me valgo para implorar la Protección de V.E. añadiendo a ellos, el que me puede contar en la familia del Governador de Cadiz D.n tomas de Morla, habiendo estado mucho tiempo y estando dando el sustento a su hermana y sobrina, à la que he acompañado para pedir a V.E., como lo ha visto muchas veces, la proteja tambien, como lo espera por instantes.

Estos son, repito, los meritos con que pido encarecidam.te á V.E. se digne hacer que el Sr. Ministro de Estado libre a mi favor los 12 Ø r.s que en la proxima Pascua libraría a mi hermano p.a q.e repare yo los empeños que he contrahido por su muerte: y que asimismo me los señale como pension para lo sucesivo con la obligacion que hago de seguir publicando mis Discursos, precediendo el dictamen y parecer

de V.E. á cada uno de ellos, por los quales demostraré los abu. [sic] y errores que están impidiendo la recta administracion de justicia, y que es necesario evitar para q.e se administre como lo exige la prosperidad del Estado que no puede tener otro fundamento que esta recta administracion.

Y para en el caso que V.E. no tenga à bien que se me dé esta pension; le suplico encarecidamente que con su incomparable poder haga que recaiga en mi ó la Secretaría de la Presidencia del Consejo, ó la tenencia de Corregidor vacante ó una fiscalía de las de los tribunales de esta Corte; empleos que solo me adaptan, no por el uso regular que se hace de ellos; sino para restablecer la propia administracion de Justicia que es el objeto de todas mis operaciones.

El Rey á cuio cargo está la conserbacion de los derechos y propiedades á cada uno de sus vasallos; que para ello debe cuidar y zelar sobre la conducta y operaciones de los Jueces y Magistrados; es el unico que puede y debe satisfacer y rezarcir los daños que causen aquellos de quienes se valio o nombró para evitar que se causasen. El Soverano Administrador de la Justicia tiene solo en su mano los premios, las penas, y los rezarcimientos que debe dar á sus vasallos: y por consiguiente por todas las privaciones y daños que se me han hecho, he contrahido merito y adquirido derecho para pedir un premio o un rezarcimiento de ellos tan completo que pueda restituirme en mis propiedades, intereses, credito y honor de que he sido despojado; y no puede ser esta restitucion por otro medio que por el de qualquier empleo en el que concurran estas circunstancias, como en los que solicito.

Así espero de la suma bondad de V.E. que como Protector que es, repito, de la Religion y de la Justicia, defiera a mis suplicas, y haga tengan su efecto para que reparen los daños é injurias que he recivido; y para que no muera en la misma aflicción q.e mi desgraciado hermano.

Nro Señor. güe la vida de V.E. los muchos a.s de mi deseo. Madrid y octubre [ilegible] de 1802.

Exmo. Señor Principe de la Paz.

Señor
B L M. de V.E. su mas
oblig.do serv.r
Pedro Garcia del
Cañuelo» [rúbrica].

Al margen está escrito: «véase lo q.e consta sobre la persecucion del Sp.te y motivos de ella». Y a continuación:

«Exmo Sor.

En esta 1a Secretaría no consta nada acerca de las injusticias que (sin especificarlas) dice d.n Pedro García del Cañuelo que se le han hecho; lo único que existe es una Carta suya escrita en 5. de Enero de 1795 al Sor Príncipe de la Paz, á que acompañaba una oración al Pueblo español en defensa de la Monarquia, y el Sor Principe resolvió que se le dieran gracias por ello, pero que no convenía por entonces su publicacion; en Julio del mismo año pidió al Sor Principe le diese algun socorro de su bolsillo, y S.Ex.a puso al margen de la Solicitud que no lo

conocía, ni sabía sus circunstancias; luego pidió que se le diese alguna Colocación» [... ...] «Es cierto que a su difunto hermano D.n Luis Garcia del Cañuelo, se le ha mandado dar todos los años hasta ahora, por este tiempo de Navidad, doce mil r.s v.n de la renta general de Correos, en premio de sus tareas literarias» [... ...].

Al margen también, pero al final del escrito, dice escuetamente: «no ha lugar».

Documento número 9

Al Exmo Señor D.n Pedro Cevallos
Primer Secretario de Estado

«Señor.

D.n Pedro Garcia del Cañuelo, Abogado del Colegio de esta Corte con el debido respeto a V.E. = Espone: q.e D.n Luis Garcia del Cañuelo, hermano del Sup.te, cuios talentos han sido muy conocidos en España y fuera de ella y cuios escritos han ilustrado la nacion de que estara V.E. bien informado por su propia Secretaría de Estado, acaba de morir con la muerte mas dolorosa y funesta.

Persuadido sin duda de que no conseguiria se le librasen los doce mil reales que por Pascua de Navidad se le habian dado los años antecedentes, habiendo debido a V.E. esta gracia en la última pasada; no teniendo otra cosa con que subsistir, creyendo que en su abanzada edad no le restaba mas que mendigar para vivir, se llenó de una afliccion tan grande que turbandole la caveza fue causa de su desgracia.

He tenido, Señor Excelentisimo, que empeñarme para darle sepultura y tengo que satisfacer algunas deudas de alimentos que ha dexado: mi estado es mas funesto aún, que era el suyo; pues soy victima de la injusticia y no he podido hacer progresos por mas grande y notoria que ha sido mi aplicacion á todo genero de trabajos literarios.

En tan triste situacion no tengo otro recurso que á la suma bondad de V.E. para que por ultima recompensa del merito de mi hermano, me dé el alivio que deseo para satisfacer sus deudas y librarme de los empeños que por él he contrahido: y por ello =

A V.E. rendidam.te sup.co se digne librar a mi favor los doce mil reales que sin duda alguna segun el compasivo corazon de V.E. libraria en la Pascua proxima, como en la antecedente a mi hermano, para que por este medio pueda hacer menor la afliccion en que por tantos motivos me ha puesto: cuio incomparable bien espera merecer.

M.d y Octubre 5 de 1802.

Pedro Garcia
del Cañuelo» [rúbrica].

Documento número 10

Al Exmo Señor
D.n Pedro Cevallos
Ministro de Estado

«Señor

D.n Pedro Garcia del Cañuelo, con el debido respeto á V.E. = Espone q.e habiendo acontecido p.r Octubre del año ultimo la desgraciada

muerte de D.n Luis G.a del Cañuelo herm.o del Esponente, cuio merito literario es notorio y por el cual mereció se le pensionase con doce mil rea.s q.e annualm.te se le libraban por Navidad en la R.l Renta de Correos; recurrió el Sup.te á V.E. solicitando se dignase librar á su favor los referidos doce mil rea.s pertenecientes ó q.e sin duda se le librarian en la Pascua proxima pasada al D.n Luis: en atencion á q.e este por la turbacion de sus sentidos, no habia dejado declarados bienes algunos, ni p.a el pago de su funeral ni para el de algunas deudas precisas de satisfacer p.r las circunstancias de ser los acreedores menestrales y haber concurrido á suministrarle mucha parte de lo que era preciso para su sustento: todo lo qual ha satisfecho el Espon.e en medio de sus atrasos, como judicialm.te lo puede acreditar: y no habiendo tenido noticia alguna de la resolucion de V.E. persuadido de q.e no ha podido dejar de serle favorable segun su innata bondad para premiar los talentos: recurre el Sup.te segunda vez a V.E. implorando su auxilio y manifestandole el merito de su herm.o y en su virtud por ultimo premio =

A V.E. rendidam.te sup.ca se digne librar á favor del sup.te los 12 Ø rea.s q.e se le librarian por la pasada Pascua á su herm.o para la satisfaccion de deudas que va insinuada: cuia gracia espera merecer.

Aranjuez 28 de En.o
de 1803

D.n Pedro
G.a del Cañuelo» [rúbrica].

Al margen: «fho segun minuta en 4 de febrero de 1803».

Sección Bibliográfica

LOS «DIALOGOS CON LEUCÓ», DE PAVESE

Este es un libro de expectativa por dos razones claras: fue escrito en 1945-46, publicado en Italia al año siguiente por Einaudi (Turín) y, ahora, veintiún años más tarde, nos llega traducido al español y no traducido precisamente en España, cuya «brillantez» en este orden y, sobre todo, respecto de Pavese, es proverbial. La segunda razón, ya sin amagos de tristes politiquerías, razón harto conocida y casi vergonzosa de consignar, porque resulta de impacto seguro, es que *Diálogos con Leucó* fue la obra elegida por Pavese para que, en cierto modo, lo representara en el momento grave de su muerte. Este libro viajó, junto con los barbitúricos, hasta la ya famosa habitación de un hotel en Turín, y en su primera página ofreció la frase manuscrita, todavía con un atisbo de ironía e indiferencia, de que no se chismorreara demasiado. *Diálogos con Leucó,* abierto en la primera página, un hombre que se mata; novelas, cuentos, ensayos, poemas, pero la elección recae sobre estos diálogos míticos entre hombres y dioses. Habrá que preguntarse por qué, aunque de antemano interesa declarar que la respuesta será absolutamente especulativa: faltan datos. ¿Por qué *Diálogos con Leucó?* Yo imagino que por su pureza, por la esencialidad de sus asuntos, el sexo, la sangre, el destino, la aspiración de inmortalidad, la fusión de los mitos y de la cultura con la propia biografía, el tratamiento especial de todo esto. Los grandes escritores, tarde o temprano, alcanzan su conjunto privado de mitos. El mito, en el sentido al menos en que lo entendía Pavese, no es una improvisación, sino que es un formulario, forzosamente abstracto, de una cadena de experiencias, reflexiones, condicionamientos, que se hacen muy complejos, muy entrañables, muy significativos, y que acaban por exigir la condensación, el mito. «Una gran ley de las cosas espirituales: el rito precede siempre al mito y al dogma. Si sustituyes rito por *vida,* y mito y dogma por *poesía* y *filosofía,* la cosa es clara.» Así lo anotó el propio Pavese. Por tanto, el mérito principal de los *Diálogos* consiste en la identificación o asimilación entre la mitología clásica helénica y los mitos privados de Pavese, es decir, la identificación entre la vida de la cultura y la vida de un hombre, y la colina que ese hombre acarició con los ojos, los viñedos de la infancia, las bocas que besara y el cristal

de las aguas o los vientos de la primavera se insertan en el esquema histórico de todos los hombres ya intemporales, o como expresa inteligentilmente Marcella Milano, la traductora, prologuista y fervorosa de Pavese: «La fuerza de este libro está en la necesidad que experimentamos de plantearnos si los datos de nuestra experiencia personal concuerdan con los datos de la experiencia general, y si en el esfuerzo que hemos hecho para lograrlo están realmente justificadas las elecciones que la vida nos ha obligado a hacer y si ya hemos podido y sabido convertirlas en acción y en canto.» Ahora es preciso aclarar también que todos los personajes, tanto dioses como hombres, lo son siempre en su medida humana. Véase esta anotación del *Oficio de vivir:* «Los dioses, para ti, son los *otros,* los individuos autosuficientes y soberanos, vistos desde afuera» (frase muy interesante para ulterior confrontación). Y esta otra: «El *ser un dios* de los breves diálogos míticos significa esto: haberse endurecido. Sus fórmulas —destino, dios, mortal, nombre, sonreír, etc.—, de contenida riqueza, constituyen realidades plenas sólo en el plano de ese mundo. El ambiente, el acento, el fondo son coherentemente míticos, y no expresarían todo lo que expresan si los redujéramos a términos plausibles, contemporáneos.» Los términos plausibles están, por supuesto, en su repetidamente citado *Oficio de vivir.* Tomemos todavía otra expresión que nos ayudará a comprender una de las facetas *plausibles,* es decir, patéticas del alma de Pavese y de sus *Diálogos:* «Tu idea, del 23-26 de agosto de 1944, de que lo *salvaje* es lo supersticioso, aquello que no es ya aceptable moralmente, mientras que los simples hechos son naturales (hasta la crueldad de la naturaleza aparece moralmente superada), acompaña tu fábula perenne: el salvaje, el titánico, el brutal, el reaccionario son superados por el ciudadano, por el olímpico, por el progresista. Confróntese *Paesi tuoi, Dialoghi con Leucó, Compagno.* Exaltas el orden describiendo el desorden.» Pensamientos que corresponden al período de redacción de los *Diálogos* y años después. Pero diez años antes encontramos ideas que, si bien todavía no se envuelven en el ropaje cultural de las actuales ni representan un considerable esfuerzo en el orden de vincular preocupaciones y complejos personales con el connotado mundo de las tradiciones, acusan de todas maneras una debilidad de carácter y una admiración hacia determinadas naturalezas humanas resolutas y fuertes, que disponen de resortes para dominar, para «triunfar», para salir adelante a costa de lo que sea, de una inconsciencia que los salva: «El error de los sentimentales no es creer que existen *efectos tiernos,* sino fundar un derecho sobre estos afectos en nombre de su propia naturaleza tierna. Al paso que sólo las naturalezas duras y resueltas saben y pueden crearse un círculo de afectos tiernos. Y es obvio —tra-

gedia—que éstas gozan menos de ellos. Quien tiene dientes, etc.» Parecería que Pavese se deja llevar de un maniqueísmo barato y que incurriera en la famosa «envidia» que señalara Camus y que yo cito a cada instante porque me parece una de las observaciones más importantes escritas en los últimos años (se me va a perdonar la extensión de la cita, pero en ciertas ocasiones hay que desdeñar las «originalidades» personales para asumir unas ciertas coordenadas que ya existen en el conocimiento del hombre y de sus virtuosos vicios): «La contradicción es ésta: el hombre rechaza el mundo tal como es, sin aceptar abandonarlo. En realidad, los hombres se aferran al mundo y en su inmensa mayoría no desean dejarlo. Lejos de querer siempre olvidarlo, sufren, por el contrario, porque no lo poseen bastante, extraños ciudadanos del mundo, desterrados en su propia patria. Salvo en los instantes fulgurantes de la plenitud, toda realidad está para ellos inconclusa. Sus actos se les escapan a otros actos, vuelven a juzgarlos con rostros inesperados, huyen como el agua de Tántalo hacia una desembocadura todavía ignorada. Conocer la desembocadura, dominar el curso de la corriente, captar por fin la vida como destino, constituyen su verdadera nostalgia en lo más denso de su patria. Pero esta visión que, por lo menos en el conocimiento, los reconciliaría por fin consigo mismos no puede aparecer, si aparece, sino en ese momento fugitivo que es la muerte: todo acaba en ella. Para ser una vez en el mundo es necesario no volver a ser nunca. Aquí nace esa desdichada envidia que tantos hombres sienten por la vida de los otros. Viendo esas existencias desde afuera se les presta una coherencia y una unidad que no pueden tener, en verdad, pero que parecen evidentes al observador. Este no ve sino la línea de remate de esas vidas, sin darse cuenta del detalle que las roe. Entonces hacemos arte de esas existencias. Las novelamos de una manera elemental. En este sentido, cada uno trata de hacer de su vida una obra de arte. Deseamos que el amor dure, y sabemos que no dura; aunque, por milagro, durase toda una vida, seguiría siendo incompleto. Quizá en esta insaciable necesidad de durar comprenderíamos mejor el sufrimiento terrestre si lo supiéramos eterno. Parece que a las grandes almas les espanta a veces el dolor menos que el hecho de que no dure. En defecto de una dicha incansable, un largo sufrimiento constituiría, por lo menos, un destino. Pero no es así, y nuestras peores torturas cesarán un día. Una mañana, después de tantas desesperaciones, un irreprimible deseo de vivir nos anunciará que todo ha terminado y que el sufrimiento no tiene más sentido que la dicha.» Cuántas resonancias entre Pavese y Camus. Lenguaje común, captar la vida como destino, coherencia exterior que se le presta a las vidas ajenas, nostalgia siempre de absoluto y, por esta

razón, una meticulosidad inteligente y corrosiva en descomponer los absolutos que puedan llegar por vía ingenua o apasionada, con la sabida mayor objetividad de Camus. Con respecto a la «desdichada envidia» de Pavese por la aparente vida unitaria de los demás, ocurre un fenómeno curioso y digno de destacar: Pavese es consciente de que este endurecimiento de los «dioses» es aparente («Los dioses, para ti, son los *otros*, los individuos autosuficientes y soberanos, *vistos desde afuera*»); él sabe que les está prestando una coherencia de que carecen, pero tal sabiduría no le sirvió para mucho y, normalmente, sabemos que no sirve. Se organizan las teorías sabias *defensivas* y, al final, éstas no enjugan la propensión a aplicar esquemas a las otras vidas, de juzgarlas según la «línea de remate». Y tampoco excluye el sufrimiento que, cuando está basado en el juego del amor y de lo sexos, se torna intolerable. Entonces el arte trata de convertirse en un mecanismo de recuperación y defensa, el arte nos endiosa a todos, constituye un documento de excepción que tiende a la perennidad y al absoluto.

Era necesario detenerse un poco en este asunto de los dioses para poder asimilar el lenguaje de los *Diálogos*, la dicotomía de inmortales y hombres. Quizá el único defecto de tan hermoso libro es que poseemos demasiadas claves. No sé hasta qué punto puedo afirmar ahora que Pavese fracasó. «La pasión inmoderada por la magia natural, por lo salvaje, por la verdad demoníaca de plantas, agua, rocas, países, es un signo de timidez, de fuga frente a los deberes y a los compromisos del mundo humano.» El suicidio no es un elemento de fracaso porque el suicidio es una simple anticipación. La muerte existe a todos los niveles. El suicidio es un elemento de fracaso porque, si bien la muerte existe a todos los niveles, existe como imposición y no como elección. De modo que es perfectamente anormal elegir morir, y esta circunstancia, de hecho, tiñe cualquier cosa, a los *Diálogos* y a las lucubraciones de cualquier especie. Y si añadimos que las reflexiones posteriores, si no negativas, someten a una embarazosa dubitación el complejo de los mitos y el destino («Los hombres nos salen al encuentro imponiéndose, agitándose, expresándose. Tú has tratado de petrificarlos de distintos modos: aislándolos en sus momentos más naturales, hundiéndolos en la naturaleza, reduciéndolos a destino. Sin embargo, tus hombres hablan, hablan, en ellos se debate el espíritu, aflora. Esa es tu tensión»), podemos concluir que la tensión artística de Pavese, esa lucha desesperada de un hombre condenado que levanta diques contra los fantasmas poéticos y sexuales, por apresar la belleza y el deseo de fórmulas —míticas o como se quiera—, a pesar de crear asociaciones inéditas y vínculos sutiles con la naturaleza, todo el arte y las teorías

de Pavese no cumplieron su finalidad más alta, que es la de salvarse, que es la de hallar adecuación entre las opciones o determinaciones sociales, políticas, sexuales y metafísicas, y en el aire que se respira, y los objetos que se manejan, y diluir el dolor precisamente con el núcleo de los mitos, no dejarse atrapar en las arenas movedizas, limitar el sufrimiento con la razón. Salvarse, sin trascendencia. Que la inteligencia sirva para algo más que para caer en sus propias redes.

El libro que ahora nos llega de Siglo Veinte (1), aparte de constituir la primera traducción castellana de *Diálogos con Leucó,* presenta datos biográficos de fuentes muy fidedignas, un breve juicio crítico y acotaciones sobre las dificultades técnicas de la traducción, además de la bibliografía completa de Pavese y otras noticias de interés, tales como sus ensayos cinematográficos y otra intensa labor como traductor de literatura angloamericana. Según se desprende de la citada bibliografía, esta misma editorial lanzará en breve *La literatura americana e altri saggi,* un fragmento de la cual ya conocemos en español bajo el título *El oficio de poeta.*

Según notas sobre los textos, extraídas de los manuscritos de Pavese, el libro en principio respondía al título de *Hombres y dioses,* bastante más explícito, pero menos bello, que el de *Diálogos con Leucó.* Leucó, Leucotea, Leucina, es la ninfa marina que anuncia a los dioses. Cuenta Davide Lajolo que, al mismo tiempo que vio en una revista la noticia de la muerte de su gran amigo Pavese, recibió una carta de él, fechada en Turín tres días antes, el 25 de agosto de 1950. La misiva es una despedida concreta antes de emprender el último viaje. Dice, entre otras cosas: «Si quieres saber quién soy ahora vuelve a leer *La fiera* en los *Diálogos con Leucó*». En *La fiera* hablan Endimión y un extranjero. «¿Conoces el horror —dice Endimión— de volver a pensar, por la noche, en el claro que has visto y atravesado durante el día, y allí hay una flor, una baya que conoces, que oscila con el viento, y esta baya, esta flor, es una cosa salvaje, intocable, mortal, entre todas las cosas salvajes? ¿Comprendes esto? ¿Una flor que es como una fiera? Compañero, ¿has mirado alguna vez con horror y deseo la naturaleza de una loba, de una cierva, de una serpiente?» «¿Quieres decir —inquiere el extranjero— el sexo de la fiera viva?» «Sí, pero no basta. ¿Has conocido alguna vez a una persona que fuese muchas cosas en una, que las llevase consigo, que cada uno de sus gestos, que todo lo que tú pensaras de ella encerrase cosas infinitas de tu tierra y de tu cielo, y palabras, recuerdos, días idos que no conocerás nunca, días futuros, certezas, y otra tierra y otro cielo que no te es dado poseer?»

(1) Ediciones Siglo Veinte. Buenos Aires, 1968.

Esta es una muestra elocuente de la tensión poética y el contenido sensual y desesperado de los *Diálogos*. Y es una muestra de amor.—
EDUARDO TIJERAS *(Maqueda, 19. Parque Aluche. MADRID-11).*

TRES LIBROS DEL PROFESOR GRANJEL

En el transcurso de los últimos meses, casi de forma continuada, han llegado al lector, interesado por el pasado del saber médico, tres nuevas obras del profesor Luis S. Granjel; son, en orden cronológico de aparición *Humanismo y Medicina* (Salamanca, 1968, 376 pp.), *Cirugía española del Renacimiento* (Salamanca, 1968, 84 pp.) y un *Manual de Historia de la Medicina* (Salamanca, 1968, 195 pp.), siendo publicados dichos volúmenes por el Seminario de Historia de la Medicina Española de la Universidad salmantina.

A través de la lectura de estas obras podemos deducir lo singular que ofrecen estos tres volúmenes, pues sus textos nos confirman la doble vertiente de la inquietud universitaria del profesor Granjel; doble, en cuanto trata de adentrarse en el pasado del saber médico como disciplina científica y a la vez consagra sus mejores desvelos a la vertiente docente y escolar de la disciplina. La Historia de la Medicina es, como lo confirma su ininterrumpida labor durante los últimos veinte años, para el profesor Granjel un quehacer científico y escolar al mismo tiempo. Vista así nuestra disciplina, no sólo como hábito intelectual y materia de investigación, sino como inmediato objetivo de enseñanza, se explica la doble intención que presiden separadamente estos textos cuyos títulos acabamos de transcribir, y de los cuales queremos ocuparnos en la presente nota. Los dos primeros son un buen testimonio de la labor investigadora reciente del profesor Granjel, mientras que el *Manual* obedece a la ineludible necesidad de ofrecer al escolar de la asignatura un texto que hasta la fecha no disponíamos en España. De las tres obras, creemos merece darse sucinta información en este breve comentario.

Humanismo y Medicina constituye el segundo volumen de los Estudios de Historia de la Medicina Española (recordemos que el primero de ellos está integrado por los estudios que encabeza el libro *Médicos españoles* (1967). Se reúnen en él nueve trabajos, algunos por su amplitud más bien monografías, a las que aúna y singulariza el que en ellas se someten a examen aspectos concretos de la contribución hecha al saber médico por autores no profesionales de la medicina

durante las centurias renacentista a la ilustrada. Es obra compuesta por los siguientes textos: «La doctrina antropológico-médica de Miguel Sabuco», «Las ideas antropológico-médicas del Magnífico Caballero Pero Mexía», «Médicos y boticarios en un coloquio de Antonio de Torquemada», «Aspectos médicos de la literatura antisupersticiosa española de los siglos XVI y XVII», «El pensamiento médico del padre Antonio José Rodríguez», «Las opiniones médicas del padre Feijoo», «La medicina y los médicos en las obras de Torres Villarroel», «Las ideas antropológicas de Hervás y Panduro» y «Las ideas médicas de Hervás y Panduro». Son estudios que fueron realizados entre 1952 y 1960, reunidos ahora nuevamente en este utilísimo volumen, confiriéndoles de esta forma nueva vida.

La segunda de las tres obras del profesor Granjel, *Cirugía española del Renacimiento,* es fruto asimismo de una dilatada labor de investigación llevada sobre el pasado de la Cirugía en el Seminario de Historia de la Medicina Española de la Universidad salmantina. En este trabajo analiza el profesor Granjel cuanto concierne al ejercicio y enseñanza de la cirugía española del siglo XVI, los cirujanos renacentistas y el quehacer quirúrgico, pormenorizando ampliamente en torno a los capítulos de heridas, apostemas, úlceras, traumatología y cirugía regional, que integran el saber quirúrgico expuesto en los tratados de Cirugía del período considerado. Este volumen, merece la pena apuntarlo, forma parte de la colección de monografías que como los *Beiheft* germanos, completa la labor científica de los *Cuadernos de Historia de la Medicina Española,* fundados y dirigidos por el profesor Granjel, recogiendo los trabajos que por su extensión e interés merecen ser editados en forma de volumen independiente, permitiendo así ensanchar el número de publicaciones del Seminario de Historia de la Medicina Española.

El valor y contenido de los textos anteriormente citados, *Humanismo y Medicina* y *Cirugía española del Renacimiento,* responde a una inquietud y a una vocación temática singular: el conocimiento del pasado médico español. ¿Qué valor puede tener este conocimiento? Situados desde un punto de vista puramente pragmático podríamos afirmar, y no sin razón, que los médicos conocerán con este relato los hitos principales a través de los cuales encontramos la razón histórica que explicaría *hic et nunc* la realidad de la Medicina española actual, visto en cambio el problema desde el lugar que ocupa el historiador de la cultura, el papel de la historiografía médica está lleno de realidades positivas; la historia de la cultura, en este caso concreto, la historia de España, se beneficiaría notablemente de semejante cometido historiográfico, permitiría completar la imagen que poseemos de la historia de

este país, que de otra parte sería deficiente si en ella no figurase un acabado conocimiento del pasado de la ciencia y del arte de curar. Esta es la doble tarea que compete al historiador de la medicina, y de ahí la fecundidad que tal empeño puede suponer.

¿Qué rasgos singularizan la labor historiográfica del profesor Granjel? Temáticamente, su amplia obra científica que rebasa con creces el centenar de publicaciones entre libros, monografías y trabajos de revista, se centra en el pasado del saber médico español. Su clara, paciente y metódica investigación ha cambiado radicalmente el panorama que hasta ahora conocíamos del pasado de la Medicina española. Su obra, desde el primer trabajo de revista hasta sus últimos libros, responde a una ineludible vocación científica llevada a cabo a través de una ininterrumpida labor. La concisión, claridad y objetividad son quizá los rasgos que singularizan la prosa científica del profesor Granjel. En sus trabajos predomina la labor analítica, de aquí que los hechos sean el motor y protagonista fundamental en sus exposiciones; nada más alejado de la intención historiográfica del profesor Granjel que los apriorismos gratuitos; su obra significa una revisión completa, sistemática, difícil y laboriosa de todo el pasado de la Medicina española. No ha escogido, como pudiese pensar el lector medio, los temas más a mano, de fácil y brillante ejecución, sino que ha pechado con la dura pero científicamente mucho más valiosa labor de sistematizar y ordenar los materiales existentes, que en su día permitirán redactar una definitiva Historia de la Medicina española. Toda la obra del profesor Granjel obedece a esta meta futura, y su trabajo personal, la entera labor realizada en el seminario y la cátedra que dirige, así como las publicaciones mencionadas, centran su interés en ir estudiando sistemáticamente, período por período, figura por figura y especialidad por especialidad, todos los aspectos que puede plantearse el historiador de la Medicina española como temas de trabajo. Su obra ha empezado a dar unos resultados francamente esperanzadores, mereciendo destacarse tres hitos fundamentales para el conocimiento de la Medicina española: el *Indice de médicos españoles* (1962), la *Bibliografía histórica de la Medicina española* (1965-66, 2 vols.) y la labor de síntesis recogida en su *Historia de la Medicina española* (1962), que hoy por hoy constituye la mejor y más detallada exposición del pasado de la Medicina española.

¿Cuánto tiempo hace que nadie se había encarado con el pasado de la Medicina española con la dedicación y continuidad como lo ha venido haciendo el profesor Granjel? Ha habido, digámoslo sin temor a la verdad, esfuerzos meritísimos y continúa habiéndolos en el campo de la historiografía médica española, pero una obra tan amplia y com-

pleta, que centrase todo su interés en la Medicina española, no ha existido en el panorama cultural español, pudiendo decirse que nos encontramos ante un hecho excepcional, y nadie como el profesor Granjel puede hablar con mayor autoridad sobre el pasado de la Medicina española. Esta excepción es todavía más notoria si consideramos el hecho de haber tenido que superar no sólo una difícil etapa de aislamiento, sino las resistencias y prejuicios que siempre se levantan frente a toda nueva disciplina. Normalizar la tarea del historiador de la Medicina que escribe sobre el pasado médico español, facilitarle los medios de trabajo y los esquemas, tal vez provisionales debido al estado actual de nuestros conocimientos, pero que nos permiten alcanzar el nivel que el rigor científico exige al menos en la más modesta disciplina, ganar la atención de cuantos hoy en España consagran su labor al conocimiento de la Historia de la Medicina hacia los temas de este país, esto es, ha sido y continúa siendo la valiosa enseñanza que se desprende del magisterio del profesor Granjel.

Si hoy dicho esfuerzo empieza a dar frutos verdaderamente equiparables, a juzgar por el rigor científico, con los de cualquier centro europeo, si hoy podemos escribir y trabajar sobre el pasado de la Medicina española sabiendo el terreno que pisamos en nuestras indagaciones, sin temor a dar un paso en falso, se debe precisamente a la labor orientadora que el profesor Granjel ha sabido ejercer a través de sus libros, desde su seminario y con su magisterio directo. Todo ello ha sido posible gracias a su honestidad intelectual y a su profunda vocación, tan poco frecuentes que en el magisterio era una consecuencia necesaria.

En cuanto a la labor escolar llevada a cabo por el profesor Granjel desde la cátedra de Historia de la Medicina de la Universidad de Salamanca, el *Manual de Historia de la Medicina* es un excelente exponente de la enseñanza que viene impartiendo a los alumnos de esta asignatura. En realidad todavía no disponíamos de un texto que reuniera las condiciones que la enseñanza actual de la Historia de la Medicina exige de cara al médico general, aspecto éste que un profesor universitario no puede negligir, a pesar de estar plenamente volcado a una labor de investigación. Dicho *Manual* viene a reunir en unas lecciones las enseñanzas que hoy por hoy deberían impartirse a los futuros profesionales del arte de curar. No podemos menos de llamar la atención sobre la importancia que la enseñanza de la Historia de la Medicina puede tener para el médico; se trata de un medio que permitiría superar el estricto positivismo, plenamente decimonónico, en que viven y se forman numerosos profesionales de la Medicina. Lastimosamente la obligatoriedad de la disciplina no ha tenido una correspondiente y ne-

cesaria institucionalización universitaria, lo cual perjudica enormemente a la formación del médico y al futuro de la disciplina.

Seis partes integran este *Manual,* la primera estudia el panorama histórico de la medicina prehelénica, mientras que en la segunda es abordada la medicina antigua. La medicina medieval, renacentista y moderna, son tema de exposición en las partes cuarta y quinta, finalizando con la medicina contemporánea. Es necesario advertir para los que estamos familiarizados con esta disciplina, que en las exposiciones del profesor Granjel se hace patente un didáctico estilo historiográfico, consistente fundamentalmente en una clara distinción temática de cada período del saber médico (ideología médica, antropología, clínica y terapéutica) y de cuanto atañe al capítulo de sociedad y enfermedad. La medicina prehelénica es valorada como punto de partida donde se fragua la concepción mágica y teúrgica de la enfermedad; la medicina helénica se corresponde con el nacimiento de la concepción científica del enfermar humano, mientras que el Medievo es enjuiciado como período transicional que se quiebra en el Renacimiento, augurio y premisa de la Modernidad. Este período moderno comprende para el profesor Granjel los siglos XVII y XVIII, vistos en una coherente unidad, mientras que el *Ochocientos* constituye hasta las primeras décadas de nuestro siglo el llamado período contemporáneo.

JUAN RIERA *(Cátedra de Historia de la Medicina. Facultad de Medicina. Fonseca, 2. SALAMANCA).*

UNAS NOTAS SOBRE LA POESIA DE BALTASAR ESPINOSA

Baltasar Espinosa (1), al que conocí hace ya tiempo en Madrid, es un hombre extraño en un primer encuentro: le recuerdo sentado en el suelo, extrayendo del fondo de un viejo portafolios negro, arrugadas y semirrotas, cuartillas de papel seda; poema que luego nos leyera como si recitara una triste salmodia, como atemorizado ante la presencia de los que le oímos, como atropellando los vocablos entre los labios finos y cortantes. Después, José Luis Pernas, poeta amigo, tuvo más suerte

(1) Nace en Gáldar, ciudad del norte de Gran Canaria, en 1937. Reside actualmente en Madrid. Aficionado a la música, ha seguido estudios de piano y composición en París y Madrid. Actualmente, trabaja en esta última faceta. Ha publicado en revistas españolas y extranjeras. Asiduo colaborador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Ha sido incluido en las antologías *Poesía canaria última* y *Antología de la joven poesía española,* de la col. Pájaro Cascabel (México-Madrid, 1967).

y se llevó el autógrafo brioso con que rasgó violento uno de aquellos, por naturaleza débiles, papeles donde quedaban algunas muestras volanderas de su quehacer.

Conocimos, pues, aquella noche al hombre y supimos de sus aventuras, de sus viajes —por entonces planeaba uno de ellos— y también de su espíritu múltiple y total a la vez. Baltasar —como le llamamos— es un poeta de largo oficio, pero tímido publicista, retraído «publicador» de sus versos. No es extraño, pues, que mi segundo encuentro con él (en *Los días)* (2) me produjera cierta perplejidad y me decidiera a buscar a lo largo de sus esporádicas publicaciones (lamento no tenerlas todas) una línea orgánica, determinante de su labor poética. Más sorpresas: su aparente desaliño personal se transforma, lenta y cuidadosamente, a poco que nos fijemos, en un riguroso orden, en una unidad perfectamente delimitada y conscientemente inquebrantable. Oigamos al propio poeta: «El libro *Los días* recoge poemas escritos entre los años 61 al 67..., una labor selectiva, procurando estos dos fines: primero, *unidad* en cuanto a forma y también en cuanto a cierta percepción y conciencia del mundo; segundo, continuidad cronológica y geográfica, pues los poemas se publican *ordenados* tal como y donde fueron escritos» (3). Este orden, esta unidad, es una suerte de puente que el poeta tiende entre dos mundos, entre dos realidades: su intimidad, de una parte; su sentimiento personal; y de otra, el mundo externo que le rodea y ciñe y que lo espera, como veremos más adelante.

Conocimiento y comunicación

Desde que en los años cincuenta fuese aceptada, por los poetas de aquella incipiente generación, la definición de Vicente Aleixandre: «Poesía es comunicación», transmisión de la realidad y del mundo al hombre, teniendo como mediador al escritor, ese hombre que ha podido romper el velo de la realidad objetiva y la ha trascendido: la ha conocido. Desde entonces, digo, *conocimiento* y *comunicación* han sido términos esenciales, puntos de partida para delimitar, dentro de lo posible, la función total del fenómeno poético.

Ahora Baltasar Espinosa, ese desaliñado hombre, pero atildado, riguroso y ordenado poeta, se plantea de nuevo este problema. Y lo resuelve trazando un itinerario completo entre esa realidad objetiva y su

---

(2) Espinosa, Baltasar: *Los días*. Col. Tagoro, núm. 19. Las Palmas, 1968. 38 páginas.

(3) «Conversación con Baltasar Espinosa», *Cartel*. «Diario de Las Palmas», 28 de agosto de 1968. Entrevista de Manuel Padorno.

destinatario: el hombre. Hasta el momento mismo en que se produzca el conocimiento —que nunca será total—, afirma, no llegamos a comunicar la realidad. Comunicación, dice, es «la ineludible necesidad de arraigo y descubrimiento en torno a cuanto nos rodea... Ahora bien, esa necesidad de arraigo es *dinámica,* incesante...» (4). Por ello, desde los primeros poemas, vemos en Espinosa un afán desmedido por comunicar su mundo íntimo. Vemos la poesía de la soledad, del dolor o la muerte derramarse lenta en un verso breve que, verticalmente, cae sugiriendo esta realidad en el lector. Se produce entonces ese tono melancólico, de impotencia, sólo superado por esa preocupación fija que existe en el poeta: la presencia de los demás dentro de su propio poema; una especie de hermandad universal de la que el poeta quiere participar y participa como primer destinatario de su mensaje poético:

Sin
más salida
que la muerte
voy,
vamos,
vamos cogidos
de la mano.
(59-60)

Pero hemos de tener en cuenta que esta interdependencia no se logra de una forma total y que además el poeta lo sabe. Esta necesidad de arraigo se ve dificultada por la impotencia del ser humano para conocerlo *todo;* el dinamismo que opera en la creación poética de Espinosa se ve limitado porque «el verdadero oficio del ser humano es *ir conociendo...* no acabar de conocer, y no es posible abandonar dicho oficio, dicho épico-trágico oficio» (5). Esta es la razón por la que un poema de Baltasar Espinosa sólo pretende sugerir, no nos presentará nunca la realidad en su plenitud objetiva: nos lanza ráfagas destinadas a despertar nuestra capacidad de conexión con la realidad personal, o histórica, que dicho poema nos comunica. E incluso más, como aludo más arriba, será él mismo quien primero quiera autocomunicarse la certeza de su conocimiento («he observado que con demasiada frecuencia somos los últimos en apreciar el verdadero alcance de nuestras investigaciones e intuiciones») (6):

---

(4) Idem.
(5) Idem.
(6) Idem.

Ved
cómo le priva
el vivir,
cómo
anda
insensato,
burlado
burlador.
Supiese
él
lo cierto
y bien
que lloraría.
(4-62)

EL MUNDO: LA SOLEDAD, EL RECUERDO

Pero este poeta, este hombre bueno que es Baltasar Espinosa, en ese paciente trabajo de dar orden y unidad a su verso; en esa meticulosa artesanía del conocer la realidad (de ir conociendo) y de transmitirla lo más precisamente posible, siendo fiel a tal propósito, se va a encontrar solo. Soledad ésta que le produce la convivencia en un mundo falso, erróneo y, a veces, cínico, que le envuelve y contra el que se alza, enconado luchador, ahondando más, replegándose a conocer más y mejor la causa de este abandono:

Se van hundiendo
los ojos
«Es el sufrimiento», dicen.
Y el sufrimiento
sigue dentro.
... ...
El sufrimiento
sigue,
dentro, dentro
acabará
cuando acabemos muertos.
(4-61)

Porque el poeta sabe que a pesar de las apariencias («... hogar/ parecería el mundo, las múltiples hogueras de la fe/ no nieve derretían»), sólo cabe la posibilidad de una falsa presencia, de una ilusión desvanecida en un momento dado. Certeza, pureza, no hay alguna, a pesar de todo. Y concluye:

¿Qué asunto
como este del amor puro,
del nacimiento puro del amor,
ha sido y es más nuestro
y olvidado?

¿Dónde está, pues, la verdad? Se pregunta (nos preguntamos). Y encuentra en la palabra el único instrumento portador de la verdad. Debemos suponer, naturalmente, la palabra pura. Así, bajo estos auspicios, iniciará su libro *Los días:*

«*No es verdad la muerte.*
La certidumbre está en mis labios.
... ...
Todo muerto. La certidumbre
está en mis labios. Pensadlo bien.
No es verdad la muerte.»

Afirmación y convencimiento que ya hemos notado en otros poemas suyos.

Los días trata, casi exclusivamente, de la huida del tiempo, del lento devenir del tiempo y el hombre... «Porque, a decir verdad, es el libro del recuerdo, del acto del recordar. Un libro, en cierta medida, abierto a la futura inclusión de nuevos poemas...» (7). Y así el arraigo y descubrimiento del mundo que rodea al poeta se va a complementar y completar con la presencia del recuerdo, con la presencia de un mundo pasado, geográfico o cronológico, nítidamente presente en todos sus versos. Allí está, por ejemplo, aquella casa,

La dormida casa donde amaba
aún seguirá,
las viejas calles húmedas,
el llamamiento de los perros
con la tarde vencida.
(9-61)

«Allá ha quedado todo» y «ahora va a morir. Debe morir». «Mas él no teme eso», teme la soledad, teme la inutilidad de la comunicación, es como si andara a tientas, como si fuera pregonero del desierto. El poeta sólo teme:

el camino, andar sin otra mano,
llevar los ojos siempre
como inútiles.
(5-62)

(7) Idem.

La inutilidad de los actos, de la palabra, es su temor. La inutilidad, en fin, de la verdad misma. Pero no se desanima y ahonda el tiempo, y pregunta, y busca:

¿Qué fue del grande y claro
río de la vida
que ampara el joven pecho, la fiel chicha?
(10-66)

Inquiere verdades abstractas, generales, motivos de alegría y esperanza que el mundo se fabrica y destruye por sí mismo, a pesar de su cínica jactancia.

Pero Espinosa, y esto me parece sintomático, no es un resentido, no desespera. El valor de la poesía que crece y se reafirma en un postulado recto e inamovible —por muy hostil, falaz y engañoso que se presente el mundo— me parece que es digno de consideración, máxime en estos momentos que atravesamos en el presente. Espinosa, con afanosa, terca esperanza, va modelando su mensaje y nos va acercando poco a poco a las cosas, a la realidad, al mundo:

Cierra la puerta.
Afuera el mundo queda
y en su pobreza
se sabe muy dejado.

Cumplido tan temprano, en el mirar
traslucen las derrotas, los muchos desengaños,
el vendaval que llaman vida.

Esta es la única victoria:
decirse a solas que es un sueño,
que todo
es un gran sueño
y que mañana despertará dormido, ya de veras.
(2-66)

Por todo esto, por vivir en el mundo, por abarcar bajo su poética el *es* y el *fue* de la vida, se me antoja Baltasar Espinosa —poeta que no desespera— un hombre de fe viva, entera, plena. Con fe única en la pureza del hombre, en la pureza del sueño (no irreal, desde luego), en el límite de luz-tinieblas, donde despertará «dormido, ya de veras». Y confiesa lacónicamente:

Cuántos días. Vive
para esperar;
cada nueva aurora
es
derrotar el tiempo.

Podría considerarse entonces a Baltasar Espinosa como un idealista en sentido amplio, un espíritu ilusionado y romántico, que vive, sin embargo, inmerso en el problema de su ser y existir, de su vivencia humana; aunque —lo mismo que su apariencia física, triste y huída— su poesía semeja flotar en un ámbito de misterio, de sueño. Pero, leyendo con atención, descubrimos aguijones briosos, sorpresas positivas, una médula sensible a todo lo real, lo verdadero y acuciante en la vida del hombre que el paciente trabajo de Epinosa va desvelando (parcial, progresivamente, eso sí), para luego transmitírnoslo. Este intimismo —aparente, repito— de su verso corto y lineal se va dilatando sucesivamente de poema en poema hasta abrirse a una historicidad más directa, más narrativa cada vez. El poema es gráfica realización —podríamos decir— de ese oficio, que va a participar también de dos campos: *épico* y *trágico* del ir conociendo:

Había cuidado trenes toda su vida
y ahora repetía
obstinado:
«Mira tus manos, las señales, apenas
duermo.»
Lleva años
con la historia, supe.
Vi
sus largos brazos, el torpe acero
de sus dedos, los nudos tormentosos.
Alto, el cuello como un toro,
sin embargo
castillo
abatido
semejaba.

Los días

He querido estructurar estas notas en torno a la poesía de Baltasar Espinosa en un sentido general, progresivo, teniendo en cuenta que su último (primer) libro es, podríamos decir, antológico de su obra y de su intencionalidad poética anterior e inicial. Recoge poemas —no todos, subraya el mismo autor— de los años 1961 a 1967, poemas muchos de los cuales ya conocíamos y que han supuesto escalones básicos en la panorámica que hemos ido trazando desde el comienzo de estas cuartillas. A pesar de todo, su verso se nota más evolucionado en este libro; hay mayor ductilidad, y aun actuando dentro de esa sugerencia, dentro de esa inconclusa comunicación —necesariamente inconclusa—

de que nos habla, descubrimos un mayor deseo de historicidad, de narración directa, que ya existía antes —téngase en cuenta—, pero conjugada con una consideración más detenida y apriorística de las realidades a expresar.

El lenguaje de *Los días* —resumo— es más directo, más detenido. Incluso más morosamente descriptivo, sin perder nada de su valor original e íntimo. Veamos:

Mas los cuerpos se entregan al oficio
justo: amar. Y es entonces cuando crecen
tan veraces—igual que el sol hasta su punto—, entonces
que la fe es lograda, intacta, intacta.
Arden los labios. Distante
queda el tiempo; no existe. Horas, edades, lunas,
siglos completos enmudecen.
... ...
Esto ha conquistado
el solitario, y
nadie
nunca, nunca,
nadie,
quitárselo podrá de entre las manos.

(8-62)

Los días —decía al principio— supuso mi segundo encuentro —sorprendido y perplejo— con Baltasar Espinosa. *Los días* me dice ahora —concluyendo estas notas apresuradas— el valor de conjunto que opera en la poesía de Espinosa, y esperamos con muchísimo interés esa continuación de su obra, que él mismo anuncia (8), y que puede tener un lugar muy importante dentro de nuestra poesía actual.

Si dijera que Baltasar Espinosa es un poeta puro, así a secas, correría el riesgo de ser impreciso; pero si hablo de *pureza* referida a una conciencia poética firme e inquebrantable, de una fe ciega en los principios analizados hasta aquí, estoy seguro de hacer comprender y convencer a todos los lectores que se acerquen a la obra de Espinosa que éste es un poeta sin malear, sin despersonalizarse, sin dejarse arrastrar, como hoy tanto sucede, por falsos cantos de sirena hacia los escollos del adocenamiento o de una poesía consumo.

Quizá por esa misma unidad, por ese mismo y riguroso orden que preside su escritura y que he destacado al comienzo, la poesía de Baltasar Espinosa actúa en bloque; no es un grupo de poemas que responden a determinadas y particulares realidades, sino que es el conjunto de un trabajo, de una fe y de una vida entregadas a la

(8) Idem.

poesía, al conocimiento y a la comunicación de la realidad. O sea, al hombre mismo. Y particularmente creo que escritores como Espinosa, con esa libertad y amplitud de visión, están escaseando mucho, pero mucho, en nuestras letras, donde pululan los oportunistas, los publicadores de libros, aun a costa de la sinceridad y de la fidelidad para con el mundo y la realidad en que viven. Realidad externa e interna —transcribimos las palabras de Espinosa para concluir—: «Son, en definitiva, lo mismo. Ahora bien, en determinado momento podemos sentirlas diferentes, deslindadas; pero dichas sensaciones suelen ser pasajeras, ya que, de lo contrario, nos enfrentamos con un problema que sólo el psiquíatra podrá resolver. Tampoco creo que la realidad nos sea ajena e inmodificable. Al contrario, pienso que la tarea propia del hombre es tratar de transformarla, de apropiarse aún más de ella, de trabajar con ella, puesto que... la veo tal una enorme —infinita— reserva de descubrimientos, de cosas a conocer» (9).

En este equilibrio y en esta conciencia madura de poeta reside y vive el valor de la poesía de Espinosa.—JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN. *(San Diego de Alcalá, 32, 4.º izq. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA.)*

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

RAMÓN BUCKLEY: *Problemas formales en la novela española contemporánea.* Ed. Península, Barcelona, 1968, 216 pp.

La obra de Buckley nos ofrece el estudio de una serie de problemas que habían sido poco o nada debatidos, pero cuyo atento examen empezaba a ser necesario. La crisis por la que en la actualidad atraviesa la novela española es, a primera vista, una crisis formal y desde una perspectiva formal trata de ser resuelta. De ahí la importancia del texto de Buckley.

Examina el autor tres tendencias fundamentales de nuestra novelística, a partir de los autores que considera más representativos: el objetivismo de García Hortelano y Sánchez Ferlosio, el selectivismo propio de Delibes y el subjetivismo de Juan Goytisolo, Ramiro Pinilla y Luis Martín Santos. Por consiguiente, el estudio se enfoca desde la mayor o menor participación del autor en las páginas de la novela, la presencia mínima en el primer caso, intermedia en el segundo y

(9) Idem.

máxima en el tercero. Naturalmente, los autores no proceden de la misma manera a lo largo de su trayectoria literaria, evolucionan y cambian, pasan de uno a otro lugar (caso de Delibes y Goytisolo preferentemente), por lo que Buckley suele examinar su evolución artística, procurando señalar las constantes y las variables.

Parte el autor de una noción precisa de la estructura novelística, formada por tres estratos: la anécdota, el tema y la ideología del autor. «Cada uno de estos estratos es, por una parte, autosuficiente (es decir, si se le aisla puede ofrecer un significado coherente al lector), pero por otra, dependiente de los otros dos para una comprensión total de la novela» (p. 23). La anécdota es el estrato más superficial y su comprensión no plantea ninguna dificultad. Mayor dificultad presenta la explicación dada por Buckley al segundo estrato, el tema, el medio expresivo característico de la anécdota, es decir, la imagen: «Una anécdota es, en rigor, una sucesión de imágenes. A menudo, algunas de estas imágenes que integran la historia producen un impacto no de tipo sensorial, propio de la imagen, sino de tipo emocional. Ello significa que la imagen (descripción de lo que es) se ha convertido en símbolo (descripción de lo que representa ser)» (p. 25). Confieso que semejante caracterización me resulta oscura y pobre, aunque mucho más concreta que la noción de estructura empleada por Goldman en su célebre *Para una sociología de la novela*. De esta oscuridad nace la que después observamos en buena parte de los análisis concretos, cuando elementos propios de la anécdota y el tema se mezclan al mismo nivel.

Todo ello porque Buckley no ha abordado algunos de los problemas fundamentales de la imagen literaria y artística en general, especialmente la índole y razón de su generalidad y sus relaciones con los otros dos estratos, relaciones que podemos adivinar en los análisis concretos, pero que no han sido expuestas teóricamente.

Pertrechado con estas ideas, emprende el autor un examen detallado —y en ocasiones prolijo— de los autores citados. El estudio del objetivismo de García Hortelano y Sánchez Ferlosio es quizá la parte más brillante del libro, mientras que el de Delibes —de gran extensión— se pierde continuamente en vueltas y revueltas que no van a ninguna parte, sin dirección clara. Las palabras sobre Martín Santos me parecen sumamente claras y precisas —quizá las más interesantes de toda la obra— y es una lástima que no haya profundizado en el camino que abrían. En general, las vueltas y revueltas sin dirección son un defecto constante en el trabajo de Buckley, pero es normal si tenemos en cuenta que su planteamiento renuncia a buscar las razones de las concretas estructuras formales empleadas por los novelistas, sin

indicarnos —ni preguntárselo— el sentido que puede tener la mayor o menor presencia del autor, etc. Incluso creo que aceptar la perspectiva restringida de la gradual presencia o ausencia del autor —que puede ser un buen punto de partida, pero no un punto de llegada— empobrece enormemente la reflexión y no aclara suficientemente la importancia y calidad de los novelistas respectivos, dando lugar a agrupaciones no convincentes.

Los casos más claros son, a mi juicio, los de Martín Santos y Sánchez Ferlosio.

En el trabajo de Buckley, el primero ocupa un lugar junto a Juan Goytisolo y Ramiro Pinilla. La diferencia con este último es tan grande que no vale la pena anotarla. La distancia que le separa del primero es, igualmente, enorme. Mientras que Pinilla y Goytisolo son dos novelistas tradicionales, Martín Santos es un novelista renovador que, precisamente, arruinó, terminó con las posibilidades mínimas y en decadencia que ofrecía ese tradicionalismo novelístico, cuyo máximo exponente era, por otra parte, Sánchez Ferlosio y su *El Jarama.* Todo lo cual nos lleva a una consideración histórico-formal completamente diversa de la de Buckley. En verdad, la mayor o menor participación del autor no parece más que uno de los elementos de la estructura formal —buen punto de partida por su claridad—, pero no el elemento fundamental; éste lo encontramos en la aprehensión y expresión de la realidad a través de una significación que define dicha estructura.

De la misma manera, Buckley podía haber señalado las diferencias entre el objetivismo español y el *nouveau roman,* diferencias tan evidentes que podían dar lugar a una peculiarización más precisa de nuestra novelística, especialmente la de García Hortelano. Finalmente, se echa en falta el estudio de una serie de novelistas —todo el grupo del «realismo social»— que han ocupado un puesto importante en nuestra novela reciente, pues la inclusión de Goytisolo, que podía ser uno de sus representantes, no es totalmente convincente, dada su especial situación y su alejamiento. Posiblemente, ninguno de los miembros de ese grupo debate problemas formales de excesiva novedad, pero ese mismo conservadurismo es sintomático para el crítico.—VALERIANO BOZAL.

ERNST H. GOMBRICH: *Meditaciones sobre un caballo de juguete.* Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1968. Traducción de José María Valverde. 244 pp.

Ernst H. Gombrich era conocido del público de habla castellana por su *Historia del Arte.* Aparece ahora, en magnífica traducción de José María Valverde, un libro que abre una nueva perspectiva sobre

el historiador: la teoría del arte. Pues si bien este libro recoge buena cantidad de trabajos que podemos considerar estudios monográficos de una historia del arte especializada, por ejemplo los concernientes a la caricatura, el arte medieval, el arte abstracto y la naturaleza muerta, no obstante, el aspecto más sugestivo son los planteamientos teóricos, que recoge fundamentalmente en el artículo que da título a la obra, y desarrolla de modo más o menos incidental a lo largo de los restantes.

La tesis central debatida por Gombrich es la del «arte como comunicación». Tras el hundimiento del esteticismo de principios de siglo, se ha venido admitiendo por unos y otros, implícita o explícitamente, que el arte era una forma humana de comunicarse. En este punto confluían tendencias estéticas tan dispares como la aristotélica y la hegeliana, la existencialista y la marxista. Los problemas y las disensiones empiezan cuando se inicia la explicación del qué comunica y el cómo lo comunica, pero no antes. Gombrich no parece de acuerdo con este asentimiento general y pasa a una problematización que promete resultados fecundos.

En general, podemos escribir que la tesis de la comunicación había producido excesos a los que es normal se oponga un pensamiento tan positivo como el inglés. Había producido excesos, sobre todo, por el camino de la metafísica idealista y la idealización en general, convirtiendo al arte en un portavoz de los dioses o de una sociedad que se presentaba con los atributos de la divinidad. Se exageraba igualmente la trascendencia del «qué comunicaba», en detrimento del «cómo», convirtiendo al artista en un genial-ser-humano-inspirado más allá de lo cotidiano, de lo normal y corriente. Y por debajo de estos excesos se continuaba manteniendo implícitamente un planteamiento teórico ya superado por la estética y la propia evolución histórica del arte: la división de forma y contenido. Es posible que todas estas motivaciones hayan pesado en Gombrich a la hora de escribir. Sólo cabe decir que, en un medio tan lleno de retórica como es el de la crítica y la teoría del arte, la sobria sencillez y el pragmatismo expresivo del autor son un factor eminentemente postivo, una postura que conviene no olvidar ni desechar. Sencillez antirretórica y antimetafísica que atañe no sólo a cuestiones estrictamente artísticas, sino a cuestiones teóricas generales.

Gombrich somete a revisión la tesis de la comunicación abordando el problema del origen del arte, y ello a partir de un «caballo de juguete» y el juguete en general. Al hablar de los juegos de los niños, escribe: «La niña rechaza una muñeca perfectamente naturalista a favor de algún monigote monstruosamente "abstracto" al que pueda

"achuchar". Incluso quizá prescinde por completo del elemento "forma" y se aficiona a un edredón o a una colcha como su "consolador" favorito; un sustitutivo al que consagrar su cariño. En años posteriores de la vida, como nos dicen los psicoanalistas, quizá consagre ese mismo cariño a un sustitutivo viviente, digno o indigno. Una maestra puede "ocupar el puesto" de la madre; un dictador o incluso un enemigo puede llegar a "representar" al padre. Una vez más, el común denominador entre el símbolo y la cosa simbolizada no es la "forma externa", sino la función» (p. 15). De la misma manera, crea el niño el caballo de juguete, atendiendo más a la función que a la representación; debe ser un objeto en el que se pueda cabalgar, sin que sea menester que reproduzca el caballo verdadero, como de hecho no lo reproducen los incontables palos sobre los que cabalgan los niños.

Esta idea de la función en el origen del arte se aplica perfectamente al arte primitivo, eminentemente funcional, pero es de más difícil aplicación a propósito del arte moderno, cuando surge y se extiende la noción de imagen=representación, tal como el propio autor ha señalado: «Tan pronto como todos entienden que una imagen no necesita existir por su cuenta, que puede referirse a algo fuera de ella misma, y ser, por tanto, el testimonio de una experiencia visual más bien que la creación de un sustitutivo, es posible transgredir con impunidad las reglas básicas del arte primitivo» (p. 21). Es entonces cuando aparece el arte, en el sentido moderno del término, y también una actitud peculiar ante la obra de arte: «En cuanto se presenta una imagen como arte, por ese mismo acto, se crea un nuevo marco de referencia, al que no puede escapar. Se convierte en parte de una institución, con tanta seguridad como el juguete en el cuarto de los niños» (página 23). Y la comunicación sustituye a la función.

Mas esta comunicación no es el contenido aparencial de las obras, como se preocupa de exponer Gombrich a propósito de la percepción fisiognómica, percepción que sólo es adecuada y acertada cuando se apoya en un contexto de conocimientos que ponen la apariencia en su lugar exacto, que sacan a luz un significado que de otra manera permanecía oculto. Lo cual lleva a nuestro autor al problema central de la estética contemporánea: la estructura de la comunicación y el significado artísticos: «... el concentrarse en las propiedades fisiognómicas de visiones y sonidos nunca producirá una teoría de la expresión artística, si no va unido a la clara conciencia de las condiciones estructurales de la comunicación. Admitiendo que los colores, las formas y las armonías puedan percibirse como expresivos, el artista sólo puede expresar esas cualidades con cierta confianza dentro de una situación de elección limitada. Los críticos que se preocupan de cómo un acorde

puede ser llamado «triste» están justificados en un aspecto: no es el acorde, sino la selección del acorde dentro de un medio organizado, aquello a que respondemos así» (p. 85).

Se vislumbra aquí una teoría de la «estructura comunicativa» que nos parece enormemente prometedora y cuya investigación ha sido ya iniciada por la estética contemporánea —Della Volpe, por ejemplo—. Esperamos conocer más textos de Gombrich para saber si ha profundizado en esa dirección o se encuentra ahora al principio de un camino. Camino que se percibe en otros momentos de su libro, por ejemplo, al hablar de la similitud y relación entre símbolos: «... el hecho, por ejemplo, de que todos los paisajes dieciochescos, o todas las pinturas de sueños de nuestro siglo, tengan en común lo suficiente como para permitirnos a los historiadores del arte decir, aproximadamente, dónde y cuándo se hicieron, no se debe a ningún fluido misterioso ni espíritu colectivo que gobierne los modos de percepción o las imágenes de sueños, sino más bien al hecho observable de que los símbolos desarrollados desde un tronco común han de propender a tener un aire de familia» (pp. 51-52). El desarrollo de este planteamiento habría de tener consecuencias fundamentales en la teoría del arte y la estructura comunicativa, pues la existencia de símbolos familiares se aborda desde los mismos símbolos y sus relaciones internas de familiaridad, no a partir de la sociedad exterior o de la subjetividad del artista. Sería el primer paso para una posterior etapa de investigación que nos aclarase la razón de que se hayan escogido esos símbolos y no otros, segunda etapa de carácter sociológico, o próxima a lo que en la actualidad entendemos por sociología del arte, pero que ya contaría con un contenido concreto, propiamente artístico, en el cual se engarzaría, pero al que no eliminaría ni absorbería, como buena parte de la actual sociología del arte —convertida en sociologismo— viene haciendo. — VALERIANO BOZAL *(Castelló, 9. MADRID).*

GUIDO ARISTARCO: *Historia de las teorías cinematográficas.* Ed. Lumen. Barcelona, 1968.

Ante la publicación de la traducción castellana de *Storie delle teoriche del film* cabría hacer una doble pregunta: ¿por qué ahora este autor, y precisamente esta obra? En España, donde el índice de publicación de libros dedicados al estudio del cine es muy bajo, tanto sea de originales como de traducciones, se repite con cierta regularidad el hecho de emprender únicamente la edición de una obra, que en un

cierto momento ha tenido un valor, cuando está definitivamente superada y reposa sobre ella una respetable capa de polvo. Quizá el caso más curioso y evidente ocurrido en este sentido sea la publicación de la traducción castellana de *The technique of the film editing,* de Karel Reisz, interesante estudio sobre el montaje a niveles prácticos, en 1960 por Taurus, año en que estaba en pleno apogeo la utilización de los planos-secuencia, consagrados internacionalmente por Antonioni en *L'avventura,* que ni siquiera eran citados en la obra por estar escrita en 1953 cuando prácticamente no se utilizaban porque aún no se había encontrado su fuerza específica concreta. Pero la publicación en 1968 de esta obra de Aristarco, pensada en el 51, bate los récords anteriores.

Guido Aristarco, creador en 1952 de la revista cinematográfica especializada *Cinema nuovo,* que desde entonces casi escribe personalmente, fue, durante la década de los cincuenta, uno de los grandes pontífices de la crítica internacional y uno de los grandes teóricos del neorrealismo, defensor de Visconti y Antonioni y acérrimo combatiente de Fellini. Pero en los años sesenta, al rechazar a la recién nacida «nouvelle vague» francesa, él y su periódico aparecen, frente a la alocada y derechista *Cahiers du cinéma,* la revista especializada francesa de la que había nacido el movimiento, como la razón: la directa aplicación al «hecho cinematográfico» de las teorías de Lukacs y Gramsci. Pero esta oposición, en la que, tal vez, en un principio esté en lo cierto Aristarco, supuso un no saber ver qué había dentro de este movimiento, que tenía, aparte de su parcial irracionalismo, una serie de virtudes, y que ha finalizado en una incapacidad para apreciar la serie de películas y realizadores nuevos que en fechas posteriores han ido apareciendo en casi todos los países del mundo. Aristarco ha quedado parado en los grandes autores —Bergman, Antonioni, Visconti (?)— y sólo ha sabido reconocer parcialmente a Godard. Y así, desde los primeros años sesenta, la importancia de Aristarco y de *Cinema nuovo* ha quedado reducida a la de la curiosa momia del gran faraón y su interesante pirámide que todo viajero inteligente no debe dejar de visitar. A partir de 1967, año en que aparecen en Italia dos revistas —*Cinema & Film* y *Ombre rose*— muy distintas entre sí pero ambas de gran interés, puede considerarse acabado el período de hegemonía de *Cinema nuovo.*

La primera edición de esta *Storie delle teoriche del film,* como se indica en diversas partes de la edición española, es de 1951: en 1960 se hizo una completa revisión y se escribió un amplio prólogo. La presente edición contiene además de lo anterior un prólogo especialmente escrito para ella en 1968, refundición y extensión de algunos artículos publicados durante los últimos años en *Cinema nuovo.* Te-

niendo en cuenta que tanto las revisiones del 60 como la del 68, y sus respectivos prólogos, no tienden a ampliar cronológicamente el original, sino a corregir errores y añadir análisis de textos primitivos descubiertos recientemente por el autor, se comprende que, a fin de cuentas, se trata de un libro pensado en 1951.

La obra, única en su género, de aquí seguramente su amplia difusión —aunque también cabría preguntarse el porqué de esta unicidad—, estudia, con una erudición que recuerda a la de ciertos libros de texto, la corta y casi completamente absurda serie de teorías cinematográficas que se desarrollaron hasta esa fecha, estructuradas por autores y divididas en cuatro grandes grupos: la vanguardia francesa de finales del período mudo, los grandes teóricos soviéticos del montaje, los documentalistas ingleses y los escritores italianos. Todos ellos, a excepción de los soviéticos, y, quizá, de los vanguardistas franceses, tratados con excesivo desprecio por Aristarco, se debaten en absurdas teorías y polémicas sobre si el cine es o no un arte, sobre qué es lo específicamente cinematográfico y, posteriormente, sobre la legitimidad del cine sonoro.

El método empleado por el autor, consistente en exponer las teorías de los diversos tratadistas estudiados y luego analizarlas someramente, lógicamente sólo tiene interés cuando las teorías son lúcidas e interesantes, como en el caso de Eisenstein, pero, por otro lado, aparece empleado con una cierta desgana y así, por ejemplo, deja escapar las interesantes conclusiones sobre los problemas de adaptación al medio a que podría haber dado lugar la nota publicada en las páginas 184-185, que deja entrever que los comienzos de las teorías sobre el montaje de los soviéticos, y su posterior realización, cuya principal característica es el empleo de planos muy cortos, se deben a la dificultad de suministro y a la escasez de película virgen que les obligaba a emplear residuos.

Si tanto lo escrito en el 51 como el prólogo del 60 únicamente harían pensar en un tratado de una gran erudición, inútil y anticuado, lo que hace indignante esta obra, y en gran medida da su tónica general, es el prólogo escrito en 1968.

En 1951 se había pasado el gran período de finales del mudo y la utilización del sonido aún significaba una fuerte barrera para el desarrollo de la imaginación creadora, pero a partir del afianzamiento del fenómeno neocapitalista en los últimos años cincuenta que hace posible el descubrimiento de películas más sensibles y de equipos sonoros portátiles, base en gran medida del nacimiento mundial de un «nuevo cine», la narrativa cinematográfica comienza a evolucionar rápidamente y en menos de una década alcanza una libertad, imagina-

ción y soltura que ni en los mejores momentos del período mudo se había alcanzado. Esos hechos son los que debían haber sido analizados o reflejados en el prólogo de la edición española, a través del estudio de los escritos teóricos de Pier Paolo Pasolini, Roland Barthes, Umberto Eco, Susan Sontag, Christian Metz, etc., citando únicamente a algunos de los más importantes autores y ensayistas que han dedicado últimamente su atención al cine, pero éste se dedica casi íntegramente a la investigación sobre las obras de dos autores que se habían omitido en las ediciones anteriores. Unicamente de pasada se habla del «nuevo cine» y, además, comparándolo con el «nouveau roman» francés, reduciéndolo a la figura de Alain Robbe-Grillet, que si como novelista ha tenido una gran importancia e influencia, como realizador cinematográfico se ha limitado a vivir al amparo de sus novelas y de sus compañeros cinematográficos, y centrándolo en un breve análisis de *El año pasado en Marienbad,* de la que dice: «puede uno divertirse con él y aun sentirse fascinado en un principio por el curioso arabesco del film, pero todo ello no es más que el resultado de un mecanismo —si se quiere ingenioso o, mejor, hábil— que gira en el vacío», página 40; palabras que demuestran su incapacidad para apreciar una de las más grandes películas de los últimos años, especie de nuevo mito al estilo griego creado con absoluta eficacia y fuerza.

Finalmente, cabría preguntarse por qué la Editorial Lumen ha incluido en su brillante colección «Palabra en el tiempo», que salvo alguna caída anterior se ha caracterizado por publicar obras de primera clase, la traducción de este viejo y polvoriento libro del que, sin duda, lo mejor son las pequeñas fotografías que ilustran la portada, extraídas de una de las mejores y más eróticas escenas de *Un chien andalu,* de Luis Buñuel, que, por cierto, no es citado; y por qué, dispuestos a publicar una obra de Guido Aristarco, no se eligió *Il dissolvimento della ragione,* sin duda su mejor obra, aunque sólo sea porque está escrita en el 66 y, además, tiene un prólogo de Lukacs. Tal vez se haya pensado dejar su edición para 1983.—AUGUSTO MARTÍNEZ TORRES *(Larra, 1. MADRID).*

JUAN BENET: *Volverás a Región.* Col. Ancora y Delfín, 295. Ediciones Destino. Barcelona, 1967; 315 pp.

La novela española de posguerra no ha tenido muchos momentos brillantes. Los destellos que, intermitentemente, hayan podido captarse, eran posibles más por la penumbra absoluta reinante que por la pro-

pia fuerza de su luz. Algunos aciertos aislados, que más tarde fueron copiosamente imitados —la mayoría de las veces sin un mínimo de gracia siquiera—, hasta llegar al momento actual, en que la novelística hispanoamericana se ha impuesto de forma total y arrolladora en las zonas de influencia de que se nutren, tradicionalmente, nuestros novelistas. Hoy se imita a Cortázar, Vargas Llosa, Carpentier o García Márquez como en los primeros veinte años de posguerra se imitó el «verismo» norteamericano, el «neo-realismo» italiano o el «tremendismo» español a lo Cela, y quizá, a lo Zunzunegui. Los resultados son invariablemente pobres, mediocres, en ocasiones incluso deleznables. Negando la validez de las anteriores fórmulas, los cultivadores de lo que alguien, a no tardar, llamará «nueva narrativa», parecen elevarse sobre sí mismos, desviando la atención de la crítica al uso hacia los defectos del pasado, en un intento de hacer invisibles los del presente. El truco es conocido; ya lo pusieron en práctica los creyentes de «la hora del lector», con los resultados finales de todos sabidos. En este panorama, tan esquemáticamente trazado, surge un nuevo destello, una nueva esperanza de que la penumbra empiece a volverse menos intensa y amplia.

Volverás a Región, de Juan Benet, es la primera novela de su autor, que anteriormente ha publicado, según nos informa la nota editorial, un libro de narraciones cortas, que no conozco. Juan Benet, por tanto, es un narrador completamente nuevo para nosotros, del que sólo conocemos, además, una excelente traducción de *A este lado del paraíso,* de Scott Fitzgerald (Alianza Editorial. Madrid, 1968). *Volverás a Región* es una primera novela de una madurez fuera de lo común. Y sería curioso hacer una indagación sobre los motivos por los que algunas de las mejores novelas de nuestra posguerra se han debido a autores que debutaban con ellas en el género: desde Cela con *La familia de Pascual Duarte,* a Caballero Bonald, con *Dos días de setiembre,* pasando por Fernández Santos y *Los Bravos,* Martín Santos y su *Tiempo del silencio,* Alfonso Grosso y *La zanja,* Ramón Nieto y *La fiebre,* etc. Todos ellos, con las excepciones de Martín Santos —fallecido a los dos años de publicar su novela, sin terminar la segunda— y Caballero Bonald, que aún no ha vuelto a manifestarse como narrador, han descendido notoriamente de nivel en sus producciones posteriores. ¿Causas? Quizá la toma de contacto con nuestro mundo literario y editorial no es precisamente beneficiosa para la plena realización de un escritor que, como el novelista, necesita de un apoyo y un ambiente no sólo crítico, sino también unas mínimas garantías de producción industrial que nuestras editoriales sólo alcanzan precisamente cuando no se dedican a la literatura.

Sería prematuro y descorazonador predecir el mismo destino para Juan Benet. Por el momento debemos ceñirnos a esa realidad tangible y esperanzadora que es *Volverás a Región*. El autor se ha planteado la obra con un rigor estilístico que muy raramente hallaremos en nuestra novelística (quizá el primer Cela, Martín Santos, y...), con la conciencia de que la utilización del instrumento expresivo de que se sirve, la palabra narrativa, ha de ser el primer elemento de los que integran su obra que merezca su atención. Sólo a partir de un dominio eficaz de este instrumento, puede pensarse en abordar otras cotas a las que el narrador debe y puede aspirar —y a las que de hecho aspira sin haber cubierto siquiera la primera etapa. Pero tampoco debemos confundir, aunque *Volverás a Región* quizá nos invite a ello tras una lectura superficial y poco atenta, lo que aquí llamamos rigor estilístico con lenguaje insólito. Insólito es, efectivamente, el lenguaje de Benet en su novela, por cuanto escapa a los esquemas que teníamos prefabricados sobre los utilizables por la narrativa española actual. E insólito porque está dotado de una tensión dramática —el lenguaje en sí, prescindiendo de la situación— inusual y de una extraña plasticidad —es flexible, extraordinariamente flexible y a la vez rasposo, hiriente, como un fleje de acero bien templado. Pero esto no sería mucho si este lenguaje no fuera, además, funcional; es decir, básico para que la novela llegue a adquirir la estructura que presenta. Es ahora que podemos empezar a hablar de rigor estilístico con propiedad.

Si realmente existe, la anécdota carece de importancia en *Volverás a Región*. Quiero decir que lo que comúnmente llamamos argumento no constituye la medula de la novela. Partiendo de un hecho puramente accidental, confuso por lo demás, Benet despliega una amplia problemática a través de situaciones y personajes imprecisos y desdibujados, difuminados tras lo que en la novela tiene verdadera importancia: un clima especial obtenido no sólo mediante la sabia utilización de los recursos narrativos, sino también de la misma naturaleza de lo narrado. Este tono impreciso, que no pretende persuadir, casi ni siquiera proponer, sirve de vehículo para la reflexión del autor. Porque *Volverás a Región* es, desde luego, una novela reflexiva. Y como esta actitud está asumida con lucidez, la novela se nos antoja, además, inteligente y, por ende, inteligible.

Toda la problemática de la novela converge hacia una dirección muy precisa, que la sustrae de los peligros de la abstracción. Ceñida de este modo, la narración presenta unos caracteres bien definidos y una coherencia sin altibajos. El imperceptible desmoronamiento de un proceso histórico que se debate en la crisis última que precede a su desaparición como fenómeno social, se halla analizado en *Volverás a*

Región con una minuciosidad y agudeza realmente sorprendentes. Benet saja la piel de la realidad que normalmente se nos ofrece para extraer de su interior unas entrañas palpitantes y enfermas, cuya curación no sólo no es posible, sino ni siquiera deseable. Ante esta realidad, en verdad aplastante, se produce la reflexión del autor que, en este caso, es paralela a la del lector que haya logrado introducirse en el complejo entramado narrativo de Benet.

La novela exige una considerable dosis de la participación de este lector. Y ello por cuanto no se trata de una imposición, que con su lógica intachable anule nuestras reservas críticas o simplemente escépticas, sino de una invitación a reflexionar sobre un estado de cosas en el que nos hallamos inmersos, a menudo sin ser conscientes en grado lo bastante intenso de ello. Este revulsivo moral se halla perfectamente expuesto por medio del revulsivo narrativo y estilístico con que Juan Benet nos sirve su novela.—JOSÉ BATLLÓ *(Garcilaso, 231. BARCELONA).*

DOS LIBROS PICARESCOS

Desde hace demasiado tiempo esperan turno sobre mi mesa de trabajo para ser recensionadas dos nuevas ediciones de textos españoles del siglo XVI y XVII (1). Pero es que meterse en esta época de la literatura española, aunque sea como simple comentarista de libros, da siempre un cierto temor, a no ser que se disfrute de una gran erudición o de una gran ignorancia. Apenas hay terreno en nuestra literatura más propicio al resbalón y al descalabro. Si algún profano se aventura a decir: «observo que...», en seguida un «iniciado» en nuestro misterioso Siglo de Oro le hace notar que aquello ya lo ha dicho Bataillon o María Rosa Lida, o Américo Castro, o Eugenio Asensio, o... Pero no es eso todo. Lo peor es que en estas cuestiones, al rigor crítico se ha unido la pasión polémica y el que pretenda ser ecuánime y no negarle a nadie el pan y la sal corre el grave riesgo de no contentar a tirios ni a troyanos.

Por eso, la postura de María Inés Chamorro en el prólogo al *Segundo lazarillo* me parece útil y fructífera. Se ha colocado de uno de los lados, y desde allí, da una explicación al fenómeno de la picaresca. Una explicación económica y social: hay picaresca porque había pícaros,

(1) H. DE LUNA: *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes.* Editorial Ciencia Nueva. Madrid, 1967. FELICIANO DE SILVA: *Segunda comedia de Celestina,* Ed. Ciencia Nueva. Madrid, 1968. Ambos libros con prólogo de María Inés Chamorro Fernández.

porque la sociedad española se descomponía a consecuencia de las guerras, del abandono de la agricultura, de la falta de industria, del oro americano que daba una engañosa apariencia de prosperidad.

María Inés Chamorro pone al alcance del lector, en unas páginas sencillas y bien escritas, el panorama español del siglo XVI tal como aparece en las obras de historiadores sociales y económicos como Reglá y Vicéns Vives. El pícaro no será ya una figura de ficción, sino una muestra, un «testimonio» de una época; y la picaresca, un género que surgió como reflejo de esa sociedad.

Pero yo no puedo evitar enfocar el asunto desde un ángulo distinto; si se quiere, más literario.

Pedro Salinas decía que la picaresca supone una revolución sólo comparable a la francesa porque es «la proclamación de los derechos de un hombre cualquiera a ser héroe literario, por muy bajo que haya nacido o esté en la escala social» (2). Que había pícaros no lo duda ya nadie. Que la novela picaresca ofrece un testimonio de época es cierto. El problema está en saber por qué un pícaro pasa a ser héroe literario, por qué ese desheredado de la fortuna pasa a ocupar el puesto de los caballeros y de los santos. Y aquí se impone recordar los estudios del hombre que ha dado más vida y más pasión a la crítica literaria: Américo Castro. Para él, la picaresca se explica como consecuencia de la lucha de castas. Sólo un converso, un judío despreciado y atenazado por una sociedad que culturalmente es inferior a él podía crear un antihéroe, un ser sin honor, sin valor, sin ideal: un «hideputa». Y elevarlo a la categoría de héroe literario trastocando así el mundo de los valores establecidos. Por eso la novela picaresca nace anónima y contada en primera persona (3).

Ya que María Inés Chamorro ha tratado ampliamente el aspecto histórico-social del libro, voy a comentar yo, aun a riesgo de descalabro, algunos aspectos literarios. La única objeción que desde mi punto de vista me permito hacer a la prologuista es la de no citar la edición crítica publicada por Joseph Laurentis (4).

El *Segundo Lazarillo* está cuajado de problemas interesantes desde la primera página. Y no es exageración. Figuran allí estas palabras en el prólogo «al lector»: «La ocasión, amigo lector, de haber hecho imprimir la segunda parte de *El Lazarillo de Tormes* ha sido por haberme

(2) P. SALINAS: *Ensayos de literatura hispánica.* Col. Ensayistas hispánicos. Ed. Aguilar, 1961.

(3) Expuso por primera vez estas teorías en «Perspectivas de la novela picaresca», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid,* XII, 1935. La edición más reciente de este estudio está en el volumen *Hacia Cervantes,* Ed. Taurus, 3.ª edición, considerablemente renovada, 1967.

(4) JUAN DE LUNA: *Vida de Lazarillo de Tormes* (Estudio crítico de la segunda parte), por Joseph Laurentis. México. Illinois State University. Ed. De Andrea, 1965.

venido a las manos *un librillo* que toca algo de su vida, sin rastro de verdad». ¿A qué librillo se refiere? Lo más probable es que se trate de la edición de la segunda parte de *Lazarillo* que salió en Amberes en 1555, obra de dudosa atribución. En ella se contaba un naufragio de Lázaro y su transformación en pez. Pero no deja de ser curioso que H. de Luna, después de criticar por inverosímil el episodio del pez del lazarillo de Amberes, nos cuente en su *Segundo Lazarillo* una aventura submarina tan inverosímil como la criticada.

¿Por qué estos dos Lazarillos —el de Amberes del 55 y el de Luna— coinciden en ese episodio fantástico? ¿Podrán ser ambos reelaboración de un primitivo «libro de Lázaro» perdido? Caso González (5) sugiere la posible existencia de un *Ur-Lazarillo* hacia 1525-50. Luna parece aludir a una tradición oral: «Este libro, digo, ha sido el primer motivo que me ha movido a sacar a luz esta segunda parte, al pie de la letra, sin quitar ni añadir, como la vi escrita en unos cartapacios, en el archivo de la Jacarandina de Toledo, que se conformaba con lo que había oído contar cien veces a mi abuela y tías al fuego las noches de invierno...»

Esta tradición oral, ¿recogería episodios del primitivo libro de Lázaro?

Otro problema interesantísimo es el de la supuesta autobiografía, es decir, el del estilo en primera persona. Hay en este punto una diferencia notable entre el *Lazarillo* y la continuación de Luna. El primero comienza así: «Pues sepa vuestra merced, ante todas cosas, que a mí me llaman Lázaro de Tormes...» Y el segundo: «Quien bien tiene y mal escoge por mal que le venga no se enoje. Dígolo a propósito, que no pude ni supe conservarme en la buena vida que la fortuna me había ofrecido...»

Aubrun y Claudio Guillén señalaron el carácter epistolar del primero *(Sepa vuestra merced...)* y Lázaro Carreter ha apuntado la posibilidad de que pertenezca al género de la carta coloquio, epístola semipública para ser leída en algunos círculos (6). Algo similar a las de Guevara y Villalobos, por ejemplo.

En el *Lazarillo* de Luna, aunque falte la introducción típica del género epistolar, se mantiene el estilo señalado por Lázaro Carreter. Pero no se mantiene la primera persona sino que, en ocasiones, pasa a la tercera: «Allí se perdió Troya y Lázaro sus bien colocados deseos; allí comenzaron sus dolores, angustias y tormentos» (p. 62 de esta

---

(5) y (6) Comunicaciones presentadas al Primer Congreso de Estructura e Historia de la Obra Literaria. C. S. I. C., Madrid, 1967. Para Caso González véase *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades.* Ed. crítica, prólogo y notas. Anejos del *Boletín de la Real Academia Española,* XVII. Madrid, 1967.

edición). «Cuando el buen Lázaro estaba dando gracias a Dios por haberle sacado del vientre de la ballena...» (p. 67). «De manera que el pobre Lázaro estaba como arroz o como cáñamo en balsa» (p. 70). «Los del ruido eran la ronda que acudieron a mis gritos con las espadas desnudas; reconocieron el costal y hallaron al pobre Lázaro hecho un abadejo remojado» (p. 88).

Merecería también un estudio detenido la posibilidad de que algunos episodios reflejen la influencia de obras literarias bien conocidas o sean fuente de otras obras posteriores. Así, en la página 57, cuando Lázaro se lanza a imaginar un futuro dichoso, su monólogo recuerda al apólogo del religioso y la jarra de miel del *Calila* y recuerda también (¡horror: el descalabro!) las esperanzas de Sancho Panza a propósito de la ínsula: «Si puedo sacar estas riquezas de aquí... no habrá bodegonero en el mundo más regalado que yo: haré casas, fundaré rentas y compraré un jardín en los cigarrales; mi mujer se pondrá don y yo señoría; casaré a mi hija con el más rico pastelero de mi tierra; todos vendrán a darme el parabién, y yo les diré que lo he bien trabajado sacándolo no de las entrañas de la tierra, pero sí del corazón de la mar.»

En la página 93, un marido toma venganza de su mujer en forma muy semejante a la de los Infantes de Carrión en el famoso episodio de la afrenta de Corpes: «El la ató al pie de un árbol, habiéndola primero desnudado, donde le dio más de cien azotes, y no contento con eso hizo un lío de todos sus vestidos y, quitándole las sortijas, se fue con todo, dejándola atada, desnuda y lastimada...»

Hay alusiones a personajes del folklore popular: «Juan espera en Dios, la hija de Juan Pinto, el vizcaíno...»

Por último, quiero comentar una frase que me parece (¡otra vez horror!) una alusión irónica al erasmismo. Hay que recordar que Bataillon insiste en que las sátiras a eclesiásticos de la novela picaresca no responden a un espíritu erasmista. La sátira erasmista ataca la religiosidad externa, las ceremonias. La novela picaresca ataca el mal vivir de los clérigos (no su mal creer), con lo cual continúa una corriente anticlerical de la Edad Media (recuérdese el debate de *Elena y María*, el episodio de los clérigos de Talavera del *Libro del Buen Amor*, las *Danzas de la Muerte*, el *Auto do inferno*, de Gil Vicente, entre otras innumerables obras). El *Segundo Lazarillo* está en esa línea de ataque al mal vivir del clérigo. Pero, además, encontramos un ermitaño que se casa con una buena moza sin necesidad de acudir a la iglesia (algo similar al matrimonio «por palabras de presente» tan habitual en la literatura del Siglo de Oro): «El casamiento quedó hecho y acabado sin tener necesidad de ir al cura, porque él nos dijo no era menester, pues

lo esencial de él consistía en la conformidad de voluntades e intención mutua.» ¿Hay en estas palabras una burla hacia los que buscaban una religiosidad interior y condenaban las ceremonias? La postura de H. de Luna respecto a los problemas religiosos de su tiempo es otra de las cuestiones dignas de estudio.

Resumiendo lo dicho sobre esta edición tenemos: prólogo bueno aunque unilateral, libro útil para el lector culto medio (no para el especializado) que podrá conocer a un clásico que sigue teniendo vitalidad e interés.

Pero lamento no poder opinar lo mismo de la edición de la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva. Tras una sugestiva portada en caracteres rojos y violáceos y un gracioso grabadito con escena «de cama», tras diez páginas de prólogo y una y media de notas, la Editorial Ciencia Nueva ha lanzado en crudo, sin el menor aderezo, los cuarenta interminables capítulos de la *Segunda Celestina* a través de quinientas veinte páginas del formato que llamamos «de bolsillo». En fin, ¿qué decir de esto? En cierto modo, es lo mismo que se ha hecho con el *Segundo Lazarillo,* pero aquél, aunque carezca de rigor crítico, por lo menos cumple una labor de difusión popular de nuestros clásicos. Y esto es lo que dudamos que pueda llevar a cabo tal edición de la *Celestina* de Feliciano de Silva.

Con la *Segunda Celestina,* o se hace una edición crítica o se hace una antología, o se hace una adaptación.

Una edición crítica sería inapreciable para los estudiosos de la literatura porque sólo hay una edición «moderna», del siglo XIX, muy mala, y la consulta de originales es labor muy pesada. Aparte que los innumerables problemas que plantea el texto (grafía, vocabulario, sintaxis, expresiones, costumbres, alusiones históricas, religiosas, culturales, literarias) hacen absolutamente necesaria la aplicación de un especialista en el siglo XVI español.

Para el estudiante y para el lector culto sería utilísima una antología de textos de esta obra porque le permitiría observar cuál es el tono medio de la literatura en un siglo del que sólo conoce las obras maestras, evitándole la fatiga que produce la obra íntegra. Por contraste, podría apreciar mejor la genialidad de un Fernando de Rojas o del *Lazarillo.*

Una adaptación sería algo, sin duda, arriesgado, pero muy interesante. Y si se ha hecho una adaptación teatral de *La Celestina,* ¿por qué no atreverse con la de Silva que es mucho menor atrevimiento? A los clásicos hay que perderles el miedo (aunque no el respeto) y si ya Cervantes en su mismo siglo se burló del lenguaje incomprensible de Feliciano de Silva, ¿por qué empeñarse en que al hombre de hoy le ha

de gustar? Yo trato de imaginarme al lector de esta colección y viendo los títulos publicados (dos Marx, Larra, Voltaire, Martí, Gorki, Robespierre...) me lo imagino joven e «inquieto», por lo menos en espíritu. Y me pregunto: ¿qué pensará este lector cuando se encuentre en la primera página con este párrafo?: «¡Oh amor que no hay razón en que tu sinrazón no tenga mayor razón en sus contrarios! Y pues tú me niegas con tus sinrazones lo que en razón de tus leyes prometes, con la razón que yo tengo para amar a mi señora Polandria, para ponerte a ti y casarte con la razón que en ti contino falta. El consejo, que tú niegas en mi mal, quiero pedir a mi sabio y fiel criado Sigeril.»

En primer lugar, yo creo que si se suprimiera el punto que hay después de «falta» y se eliminara la mayúscula de «El consejo...» todavía se podría entender algo. Cosas así son las que resuelven una edición crítica o una adaptación. La primera, fijando el texto y explicándolo; la segunda, cortando por lo sano. En fin, la gran duda es la de si el lector seguirá adelante.

María Inés Chamorro ha realizado una labor muy meritoria: ha utilizado las ediciones del siglo XVI, ha hecho un prólogo explicando quién es el autor y de qué clase es la obra y ha añadido dos páginas con vocabulario. Todas las objeciones que hemos hecho se refieren, por lo tanto, al tipo de edición y no al trabajo llevado a cabo por María Inés Chamorro, que nos parece digno de todo encomio.—MARINA MAYORAL *(Bretón de los Herreros, 65. MADRID).*

DANIEL MOYANO: *El Oscuro.* Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1968; 209 pp. (Primer premio del concurso de novela «Primera Plana-Sudamericana». Jurado: Leopoldo Marechal, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos.)

LA ANÉCDOTA

Víctor, el viejo y orgulloso coronel arrinconado por la vida (y que lejanamente concuerda con su colega en el olvido Aureliano Buendía de *Cien años de soledad),* en un instante de su ocaso —recuerdo y pesadilla onírica, subconciencia y conciencia remordida, obnubilación alcohólica y ansiedad, o todo a la vez— «reconstruye» su historial obsesivo y ruinoso, lleno de miedos, de culpas, de etapas de fijación infantil...

La muerte de un estudiante (siendo él jefe de policía); el desprecio

por su padre aindiado y llañero riojano (al cual, sin embargo, se parece, y es como su imagen repetida); la sospecha, inquietante, morbosa, en torno a la infidelidad de su mujer, Margarita, forman el trípode de angustia, zozobra y derrota que convergen, con sus años, hacia la soledad final, asfixia y temor, fuga y fantasmas, complejo de culpa y ahogo de circunstancias...

La tesis

Tiempo y memoria hacen al juego estructural de la trama. Simultaneidad y presencia, forman la vivencia reconstruida. La vida, para el recuerdo, acontece en este instante. Porque la vida, al fin, es un magro racimo de tres o cuatro recuerdos graves, oscuros, que gravitan, «Los recuerdos mismos son una forma de permanencia, vida detenida, no sepultada, que está siempre al alcance de la mano, que es siempre una nueva posibilidad de vivir» (p. 141). Los grandes momentos o sucesos, en consecuencia, «están» presentes, siguen siendo vitales, actúan, perviven. La dinámica de los hechos persiste. Es el hombre mismo con sus acontecimientos que se vuelve historia. Y como tal, la historia pesa, oprime, perturba. La memoria, capacidad de reconstrucción del pasado en cuanto tal, por rara paradoja hace presente lo vivido. Burla el tiempo o lo hace. Y por ello posibilita, reitera situaciones, sentimientos, efectos. Pero cuando los acontecimientos no se han asimilado hasta el punto en que puedan volverse verdaderos recuerdos, se enquistan, se tornan patológicos. Entonces, el mismo olvido que se pretende, aviva el recuerdo y lo problematiza. No es un pasado que aflora, que emerge, sino una herida que duele, que supura. No es lo superado que se acaricia ahora con nueva y hasta diversa sensibilidad evocativa, sino una afectividad hiperturbada, destrozada por el fenómeno que sigue —entonces y ahora— tironeando a medias la vida. Y, en consecuencia, el futuro no proyecta sobre las vivencias hoy clausuradas. Todo está confuso y revuelto. Reina el caos. En ese preciso instante del alma del coronel, en guerra, nos ubica *El oscuro*.

La técnica

Para indicarnos esa «simultaneidad» convulsionada, ese presente múltiple, el autor recurre siempre al recuerdo con su magia de «reiteración». Todos los personajes sólo recuerdan, se afanan por «reconstruir». Todo emerge desde dentro, desde el interior del hombre mismo. El relato se vuelve, pues, secuencia proyectiva. Aquí finca la gran fuer-

za, el fuerte del autor (estilo que, por otra parte, ya nos adelantaran J. Cortázar en algunos relatos de *Todos los fuegos el fuego,* Marta Traba, en *Las ceremonias del verano,* o Néstor Sánchez, en *Nosotros dos,* entre otros).

La personalidad de la obra se logra precisamente en esa «evocación», en diversos tonos íntimos con todas las leyes aristotélicas de la asociación de imágenes. La historia crece como una gota de tinta, oscura, que caprichosamente se va desparramando, difundiendo sobre la superficie, o entreteniéndose en desviar pequeños obstáculos apenas visibles, intensificándose en los declives o depresiones, pero que hacen a la complicación de la figura, del contorno último... La técnica se vuelve aquí arte creador.

El arte

A través del detalle, siempre sensorial, visual por excelencia (con la complacencia de Alain Resnais en sus alardeados films *L'année dernière à Marienbad* o *La guerre est finie),* en luz y sombra, en un gesto, se trastroca una situación, se sitúa un mundo. «Separó los dedos de las mejillas y se miró las manos. Nunca las había visto en un espejo. En ellas también estaba presente su padre con los meñiques levemente torcidos y los nudos excesivamente grandes en los matacarpos, evocando lejanos antepasados leñadores según un dedo nudoso de su padre, en un tren, en una mañana apenas probable, diciéndole "allá está Chepes, debe haber algunos tíos tuyos por allá"» (p. 8).

«Giró la mano ante el espejo, mirándola, como si borrase así todo lo que acababa de pasar por su mente...» (p. 9).

«Después bastó mover la cabeza hacia el otro costado para borrar todas esas tonterías...» (p. 12).

«Encendió la luz del baño y se acercó al espejo. Tocó sus sienes con las puntas de los dedos, después apoyó las palmas sobre las mejillas. Movió los ojos buscando expresiones distintas. Acá no hay ni rastros de mi madre, pensó. Mantuvo una mano en la mejilla, alzó otra y se cubrió los bigotes. Soy idéntico a mi padre...» (p. 190).

Con la presencia de objetos casi mágicos (el tambor, el cometa, el sable...), por su atavismo de infancia (la capacidad de la memoria para «mitificar») se suturan o simbiosan imprevistos, se yuxtaponen tiempos, afectos, fugas... En torno a su evocación, como impresionantes abracadabras, se abren historias, alma, vida...

Una constante «recapitulación» de los sucesos amontonándose, ensanchándose en olas concéntricas, hacen a la persistencia obsesiva. La memoria, con «sus datos siempre idénticos» (p. 36) desmenuza o alum-

bra, proyecta o desmesura, reiteradamente, machaconamente, y se complace en las vivencias traumáticas, retorna, se detiene, aferrada a su círculo repetitivo, ineludible. A veces, es «personificando» un pensamiento; otras, convirtiendo el recuerdo en «perorata interior», como un altercado en voz alta con el propio yo disterido, desdoblado, con frecuencia, es un «decirse» cosas, un «reprocharse», un castigarse de nuevo a sí mismo por la ineptitud, por la torpeza de acciones no del todo pretéritas...

Por otra parte, diversos capítulos entrelazan diversas evocaciones desde diversos personajes, pero en torno a los mismos temas inquietantes fijados: el estudiante («todo estaba lleno de su muerte», p. 37), el padre («yo nunca le he fingido a él un cariño jamás sentido», p. 184), la mujer («allá adentro habitaba el silencio de su mujer, ese silencio que lo había aterrorizado...», p. 203). La historia es mostrada en diversas proyecciones, tensa, dramática, amarga. El capítulo V, por ejemplo, es el doble recuerdo de Joaquín (antiguo conocido del coronel). El VI, son los recuerdos y las posibles palabras del padre paralítico, inerme. El VIII, el momento patético, final, del muchacho estudiante, de su mente asustada, revuelta. El IX, vuelve a continuar el instante del recuerdo de Víctor, entretenido y desviado por tantas asociaciones e imágenes enfermas, culposas...

La psicología

Rasgos genuinos de la «mentalidad militar» van quedando desperdigados a través de los momentos memorados: escrupulosidad del detalle, sentido formal del orden («con orden todo podía arreglarse», página 148), frases hechas que no alcanzan a justificar actitudes («Yo no lo maté; es el material lo que mata», p. 34; «simplemente había obedecido órdenes», p. 35), desplante de seguridad, autoritarismo («porque-la-moral-y-el-respeto-a-las-jerarquías, y todo lo demás», p. 15).

Se combinan situaciones sociales y políticas (huelgas estudiantiles, clásicos golpes revolucionarios...) que inciden sobre las decisiones del coronel, su vida hogareña, su propia interioridad. Su filosofía taxativa y simplista le muestra un país etéreo, lógico, «permanentemente castigado por la inmoralidad de la gente y los políticos venales» (p. 69), en donde los habitantes están clasificados, encasillados herméticamente en buenos y malos, en réprobos y elegidos «en el mundo hay solamente dos tipos de personas: los héroes y los traidores» (p. 24). Estos moldes lo sustraen a la vida real, compleja, enredada en su trama reacia a los *a priori*. Estos consejos de su padre «tan vívidos» pueden resumir su ubicación: «Usted no puede adaptar el mundo a sus pensamientos.

En todo caso podrá adaptarlos a él. Las uvas madurarán sin que usted desee su crecimiento. Los astros seguirán su curso ajenos a su voluntad. La última vez usted habló mucho del mal. Me parece que en el fondo usted lo desea, quizá porque se siente demasiado fuerte y necesita un enemigo proporcionado a sus fuerzas. Yo he vivido mucho y nunca he visto eso que usted llama el mal. Amando a la gente me sentí siempre protegido y nunca tuve miedo a nada. Hay que saber aferrarse a la realidad» (p. 201).

Patéticos y densos desfilan, pues, años y sucesos en su dura soledad, haciendo a una vida en derrumbe, en ficción. Aunque parece a veces en una rendija de esperanza vislumbrarse una luz, un anhelo de vida inaugural: «Ahora tienes que reconstituir tus fuerzas. Por donde mires estará ese espacio inmensamente azul y prolijamente limpio... Tendrás tiempo todavía para dar una vuelta por tu nuevo cuarto y preparar tus ojos para los nuevos objetos que saldrán a tu encuentro. Ojos nuevos para ver un mundo nuevo. Entonces podrás, en el momento que lo desees, alzar los ojos hacia ese azul no violado y ver la cabellera del cometa desplazándose despacio, con la velocidad que quieren darle tus ojos...» (p. 199).

Los interrogantes, sin embargo, perviven candentes. Obsesiones y fantasmas se entrecruzan. Los ojos siguen mirando hacia adentro las mismas cosas deformadas, monótonas, lacerantes. Porque el hombre sigue siendo, en el fondo, un juego de misterio, un pozo de angustias. ROLANDO CAMOZZI BARRIOS *(M. I. Loza, 824. Goya, Corrientes. ARGENTINA).*

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

AGUSTÍN DELGADO: *Nueve rayas de tiza.* Edición del autor, Málaga, 1968, 71 págs.

Recientemente escribí que «Agustín Delgado es uno de los más inquietos poetas de la última hornada, ya de por sí caracterizados por una búsqueda de nuevos modos expresivos. Entrega por entrega, avanza Delgado en la elaboración de un lenguaje propio, y *El silencio* —libro que comentaba en aquella ocasión— es un paso de afirmación dentro de su carrera, breve pero apretada» (1).

(1) *Poesía española,* febrero 1968, págs. 14 y 15.

En esa perspectiva de progresión, *Nueve rayas de tiza,* su último libro, pasa sin pena ni gloria por el haber del leonés. Porque Delgado recoge aquí lo que él mismo llama una antología de su obra marginal, y esta obra no está lo suficientemente articulada ni aporta lo bastante como para merecer un libro.

Para quienes no lo conozcan, hay que decir que Agustín Delgado es director de *Claraboya,* posiblemente la mejor revista de poesía que actualmente se edita en España, y que ha dado a conocer diversas poéticas de conjunto inéditas en nuestro país—recordando sólo las más recientes: una antología de la poesía beatnik norteamericana, otra de la poesía gallega y otra de la más joven poesía cubana—; *Claraboya* ha elaborado también, a través de editoriales y críticas, una peculiar forma de ver la poesía que, a mi entender, aporta una rica base teórica para la nueva poesía española: un narrativismo prosaísta, abierto a la complejidad del verso, a los aportes vanguardistas universales, y que parte del análisis concreto de la situación cotidiana, haciendo del poema modo de conocimiento de la realidad, intuición de la historia en sus líneas más concretas, más cercanas, nunca panfleto abstraccionista ni tampoco evasión metafísica o «lírica». Con este fondo, es fácil saber el tipo de poesía de Agustín Delgado—íntimamente ligada al desenvolvimiento y aportes de su revista, así como al quehacer de sus tres compañeros de fatigas editoriales, interesantes poetas tambien: Díez, Llamas y Pierro—, que se ha mostrado ya en *El silencio* y en *Si yo tuviera una escoba,* conjunto que forma parte del libro *Doce poetas jóvenes,* y donde están algunas de las mejores cosas de este volumen.

Nueve rayas de tiza está dividido en tres partes: *Esposas en la noche,* con diez poemas; *Maromas muy tensas,* con nueve, y las *Nueve rayas de tiza.* Algunas piezas de la primera parte las conocíamos ya por *Claraboya.* Varios poemas de la segunda parte parecen un sobrante de *El silencio,* poemas rechazados a última hora de aquel libro, ya que giran sobre la misma temática alemana. Las *Nueve rayas de tiza* son un conjunto articulado, que lleva como fecha el año 1966.

«Diez de agosto» es el primer poema del libro, y da de inicio su tono y atmósfera. Poema autobiográfico, pudiera igualmente titularse «Portrait of the artist as a young man», de tal manera plasma el proceso de nacimiento del poeta. Un poeta cansado, desilusionado, que hace poesía-pese-a-sí-mismo; y esto se nota. Se nota incluso demasiado. Falta, aquí y en el resto, con excepciones destacadas, elaboración del material. A veces sobra evidencia, otras se descansa en el innegable oficio para ir diciendo las cosas con desgana. Yo no pido un supuesto «entusiasmo» literario que es difícil sentir cuando todos los días esta-

mos constatando la ineficacia del arte. Pero, en todo caso, hay que escoger: se hace o no literatura. No puede hacerse como si no se hiciera. Como escritores vergonzantes no vamos a ninguna parte. Y el problema precisamente es ir a alguna, salir de la triste situación que padece la literatura española en su conjunto —¡pese a que algunos hablen todavía de «edad de oro» con respecto a la actual poesía!—, salir de su pobreza, de su color grisáceo, de su nada. Podemos tratar las contradicciones del escritor, podemos y debemos plantear los problemas de nuestro enfrentamiento con la realidad, pero hagámoslo con fuerza, con decisión, lanzándonos de cabeza en el asunto. Podemos, en último término, destruir o intentar destruir la literatura, y no es poco. Lo que no podemos es quedarnos en un tono medio, para ir haciendo los versos un poco uno tras otro, con un método sabido, con un método justo que inutilizamos desde el mismo momento en que le damos tal uso.

Y es que Agustín Delgado puede hacer muy buenos poemas. Es que hay una gran diferencia entre «Oh, el pasado», lo mejor de este libro, y todo el resto. Aquí tenemos una situación analizada exhaustivamente, con un juego magnífico de ironía, de visualidad, de referencias históricas certeras, de personalidades contrapuestas; con un lenguaje flexible que va desde la metáfora brillante hasta el giro hablado; con una sintaxis funcional que es un verdadero montaje de significaciones. Dos muestras pueden ser elocuentes:

La sala enorme, el alba, el profesor flamea
grandes palabras.
—Clermont, la vieja catedral, los hilos
desaparecidos de Tours, qué tiempos aquellos—

(*p.* 13.)

Y:

Pero oh casualidad,
un alumno no escribe, un alumno está leyendo
la prensa y no atiende, y se queda temblando
cuando en Vietnam, y lee que en Angola y no lee
en los siglos oscuros.

(*p.* 14.)

Y a continuación, cuarto poema del libro, se nos brinda el dedicado «A Sonia Bruno», donde el narrativismo muestra otra de sus dimensiones, donde una descripción despojada se trasciende a sí misma ejemplarmente:

Sonia
hace un gesto de odio
sin querer, se lleva las manos
a la falda, sonríe, bebe el café
con las rodillas muy juntas, muy tiernas.

(p. 16.)

Estos son los dos mejores poemas del libro. Tienden en direcciones casi opuestas, como posibilidades temáticas, y están sin embargo profundamente relacionados, como excelentes análisis ambos de situaciones cotidianas, en los que se alcanza un trasfondo de significaciones. En ellos, es como si Delgado, sin darse —o dándose— cuenta, se hubiera reconciliado con el poeta, aplicándose a la obra. Y ahí está la obra, lograda. Porque puede lograrla. De ahí nuestra exigencia. No es a un principiante a quien exigimos, sino a alguien que ha escrito mucho y reflexionado mucho sobre lo que es escribir, aunque tenga sólo veintiséis años.

«La cantante vista con objetividad», «Tout s'habille de mystère» y «Festival», séptimo, octavo y décimo poemas de esta primera parte, intentan salir del tono medio, lográndolo de alguna manera, pero sin alcanzar a realizar el tipo de poema a que tiende cada uno de ellos. Tienen trozos de interés, versos, modos acertados. La objetividad de «La cantante...» pudiera ser un método a profundizar, llegando a hacer un poema *pop* donde la crítica estuviera totalmente fundida con la descripción fría, escueta, suficiente a sí misma por el desnudamiento de lo inhumano mostrado. El noveno poema, «Naturaleza muerta», descansa su acierto en el último verso: *Me pegaría un tiro,* que establece, al irrumpir inesperadamente, una relación dinámica con la descripción morosa de la mesa del café.

«Maromas muy tensas», segunda parte del libro, está fechada en 1965. «Como los viejos poetas» y «Flamma», sus dos primeras piezas, tienen una tendencia peligrosa a la abstracción, a la simbolización, que se aleja, por deficiencia, del tono narrativo-prosaísta. Queda la idea del poeta, amador de la lbertad, y la necesidad expresa de «Decir las cosas. Si pudiera / dejar ahí las cosas. Una palabra / puede más que todos nosotros. (...) Pero me quedo / en lo externo. Soy / un infantil. / Con ello nada se consigue» (p. 37).

También la certeza de que:

Y no es cuestión de imágenes
ni de poseer a una mujer
o dejar de amarla.
Es cuestión de vida o muerte.

(p. 38.)

Tanto, que este libro está herido de muerte, atrapado en la contradicción que atenaza al escritor español, la constatación de ineficacia —nunca se repetirá demasiado—, las cortapisas al decir, el saber que la expansión de la cultura queda postergada históricamente a un futuro incierto; todo eso: cuestión de vida o muerte, para la literatura y para el que la hace, si es sincero, si no es un mero funcionario de la cultura, de la derecha o de la izquierda, que en esto ninguna de ellas tiene el monopolio.

El resto de la sección no merece mayores comentarios, como no sean los generales hechos aquí y allá en este trabajo.

Nueve rayas de tiza completan el libro. Nueve poemas-adivinanza que nos hacen pensar en *Un humano poder,* de Ullán, porque encontramos un parecido sistema de digo-no-digo —más *digo* que *no*—, de referencias quizá demasiado apegadas a hechos conocidos, demasiado frágilmente montadas sobre acontecimientos, poemas urgidos por el «mensaje» y su ocultamiento, o mejor, su necesidad de «cifrarlo». A veces, unos versos se escapan del resto, alcanzando una extraña hermosura:

Cuando el amor se meta debajo de estas paredes
me olvidaré de los óleos
en que con una cuchilla el lienzo blanco fuera dividido
en tres partes, lejos de toda simbología marina.

(p. 61.)

Finalmente, lo que considero más grave en este libro es que Delgado, en él, no aumente la personalidad de su voz. Es decir, la «joven poesía española» no tiene una existencia última. Hay en ella grupos, tendencias, niveles de realización. Poetas hemos visto que se han quedado en una simple modernización de lo viejo, en endecasílabos retocados; otros han seguido el camino de la imitación, deslumbrados por las piedras supuestamente preciosas de lo que se anuncia como un «nuevo» decadentismo; otros no aciertan a salir de lo social-consigna, aunque también aquí haya una modernización de tono narrativo; y así, no hasta el infinito, pero al menos hasta el aburrimiento podríamos seguir. Y hay también los que avanzan cada vez más en el dominio de sus medios de expresión, dándonos una obra madura, poemas exclusivamente suyos. Delgado puede agregarse a esta última nómina, pero en *Nueve rayas de tiza* no lo ha hecho. Su voz no es más suya, ni más madura ni más eficaz que cuando *El silencio* o cuando *Si yo tuviera una escoba.* ¿Por ser poesía marginal? Entonces, la poesía marginal no debe publicarse. Pero ahí están «Oh el pasado» y «A Sonia Bruno», muy buenos «poemas marginales». No, el problema es ser poesía

no demasiado trabajada, un poco no-querida, bastante aprisionada en la desilusión y el cansancio del poeta. Es por ello que esperamos ver nuevas cosas de Agustín Delgado, producidas con el mismo aliento que sacó a luz otras piezas suyas; o ver también poemas, libros incluso, que tiene guardados, y que nos reservan de seguro agradables sorpresas.—JULIO E. MIRANDA.

SOBRE POESÍA GALLEGA: Revista *Claraboya*, número extraordinario. León, 1967.

Claraboya, posiblemente la más sólida revista poética que existe hoy en España, nos ha brindado ya este año un magnífico número dedicado a la poesía beatnik norteamericana, importantísima corriente de la poesía contemporánea conocida en nuestro país sólo fragmentariamente y gracias en su mayoría a publicaciones sudamericanas. Aquel fue un gran paso. Ahora vuelve *Claraboya* a apuntarse un tanto, con el número dedicado a la poesía gallega, cuya selección, introducción y notas corren a cargo de Basilio Losada, infatigable apóstol de esta poesía, tan fragmentariamente conocida como la beatnik, a no ser determinados autores que son ya historia, como Rosalía de Castro.

El primer poeta seleccionado es Luis Pimentel, de quien dice Losada que «es un poeta auténtico, creador fuera de modas y tendencias, empeñado en una obra personal, con voz propia, entrecortada, capaz de comunicar con lenguaje cotidiano una carga profundamente emotiva». Conocido póstumamente, la influencia de Pimentel se redujo a llamar la atención sobre las posibilidades de un lenguaje cotidiano, de penetración intimista de la realidad. Su verso es, no obstante, denso y bello, verso que quiere *dar eternidad a las cosas* con palabras precisas, reconociendo la existencia de diversos tipos de palabras: «Porque hay palabras que vivieron / sólo un instante / y también existen palabras muertas / y otras que viven en soledad. / Y palabras que palpitan / a través de la sangre de los dedos de un ciego. / Y palabras para cerrar los párpados de los moribundos. / Y palabras ligeras / que lleva el viento.»

Luis Seoane continúa la antología. Aquí también, circunstancias adversas impidieron la debida repercusión de una obra importante: «Seoane pudo haber sido el gran poeta renovador de los años de la posguerra», señala Losada. Su poesía es social, épica, con desaciertos a veces debido a una poetización de ideas, de materiales que se adivinan previos, pero cuajada, plena en otros momentos, como en el

poema «Desterrados», que se ofrece aquí fragmentariamente, donde el recuerdo, la narración, la emotividad contenida se aúnan para darnos el mundo vital del desterrado, sin mitos quijotescos, sino mostrando las raíces socioeconómicas de la marcha, el desarraigo consecuente, y acaso una cierta infraestructura de la saudade. Considerando que este poema pertenece a un libro de 1955, es verdaderamente lamentable, no sólo para la poesía gallega sino para toda la poesía española, el mal conocimiento de la obra de Seoane, que alcanza lo épico sin concesiones equívocamente antiestéticas, con magnífica adecuación de forma y fondo.

Alvaro Cunqueiro es el tercer poeta de la selección. Suave poeta amoroso, de cancioncillas sin dilema, como no sea el de una tristura medievalista, culterana, erudita. Para Losada, Cunqueiro es el poeta más representativo de la escuela neotrovadoresca, y dice: «Tras la guerra, esta fórmula de poesía evasiva se impuso como reacción frente a una realidad hosca y difícil, y a veces como única posibilidad de creación en lengua gallega.»

Un poeta domina toda esta antología: Celso Emilio Ferreiro. Del verso surrealista al aforismo casi machadiano, de la fábula y la canción popular al más rico simbolismo, pasando por la sencilla ironía que recuerda al cubano Guillén o la reciedumbre del mejor Blas de Otero, los recursos de Ferreiro, amplísimos y siempre eficaces, nos hacen fijarnos señaladamente en él. «O sono sulagado» y, principalmente, «Longa noite de pedra» revelan al más importante poeta gallego actual, quizá el único que ha logrado para esta poesía la síntesis deseada y alcanzada por Guimarães Rosa entre el habla del pueblo como rica materia metafórica y la intelectualidad como forma ordenadora y desalienadora. El que remonta más directamente que los otros a las cantigas populares sociales (1), con las que el pueblo ha condensado acertadamente sentimientos de protesta. Compárese, por ejemplo, el «Monólogo del viejo trabajador» con algunas de ellas, tan certeras como éstas: «Este pandeiro que toco / por moito que o repenique / non teñas medo que roxe / que é de coiro de cacique»; «Desgraciados dos que sirven / e probes dos que servimos, / que anque moito traballamos / sempre nos din que dormimos»; «As señoras son bonitas / porque teñen almidón. / ¡Quén m'ás dera ver na veiga / tirando polo ligón!».

Manuel Cuña Novás introduce en la poesía gallega el conflicto yo-mundo, con características propiamente existenciales. Una contradicción individual e individualista, que no alcanza dimensiones sociales y que pudiera denominarse, con bastante propiedad, «poesía

---

(1) Véase la edición de *Cantigas populares sociales*, Lugo, 1966.

de la angustia». Señala también Losada que el único libro de Cuña Novás, *Fabulario Novo* (1952), «renueva la temática de la poesía gallega de posguerra en una línea que hoy parece ya agotada, pero que entonces tuvo importancia excepcional», y que tal libro «resonó casi con escándalo». El poema que le representa, «Día de difuntos», queda como muestra de un verso hermoso, bien elaborado, con tendencia al hermetismo y a la imaginería nocturna, con neto sabor de angustia, aunque de una angustia serena.

Los autores hasta ahora nombrados constituyen lo que llama Losada «Poetas precedentes o mayores.» A continuación viene la «Poesía nueva de Galicia».

Xosé Neira Vilas tiene un tono medio apreciable, pero sin sobresalir personalmente, mientras que Manuel María intenta diversos tipos de poema, siendo lo más logrado de esta selección su «Declaración jurada», que recuerda más de lo debido al «Romance incompleto», de Ferreiro. De este poeta dice Losada: «Caso aparte y especialísimo es el de Manuel María. Su obra, abundante y con bruscas fluctuaciones, refleja la desorientación de los jóvenes poetas gallegos en el momento en que se reanuda la actividad editorial en Galicia hacia 1950... Desde sus inicios busca una manera personal, y hay en esta búsqueda mucho de angustioso. La desorientación le lleva a bucear en las modas de posguerra.»

Para Losada, Uxío Novoneira es el último eslabón en la línea que manipula el puro paisaje como materia poética; su tratamiento «llega a un callejón sin salida». Las cosas cobran una significación humana —o mejor, inhumana—, y su mera descripción expresa una situación personal. Pero también es cierto que Novoneira, al menos en tres versos de los que aquí aparecen, deja abierta una puerta, una posibilidad, afirmada con fuerza, para superar este paisaje desolador:

GALICIA, ¿será mi generación quien te salve?
¿Iré un día del Caurel a Compostela por tierras libradas?
¡No, la fuerza de nuestro amor no puede ser inútil!

Bernardino Graña posee un hermoso verso con resonancias épicas, aunque aquí y allá asomen taras esteticistas que dañan el contacto del poema con la realidad sociohistórica cantada. (La comparación de sus poemas con los de Seoane es desfavorable para Graña.) Xohana Torres combina con acierto lírica y épica. Salvador García Bodaño, al menos en uno de estos poemas, «No hubo gallos», utiliza un verso suavemente moderno, bueno en su conjunto. Xosé Luis Franco-Grande demuestra inquietudes metafísicas en estado puro, sin mayor

análisis, y su modo es poco elaborado, aunque escueto. Xosé Alexandro Cribeiro hace poesía social, de calidad digna, pero sin más.

Así como Ferreiro, a nuestro parecer, domina toda esta antología, Xosé Luis Méndez Ferrín domina esta segunda parte. Recordamos su gran poema «Ruy Sordo», publicado en *La Trinchera,* y que nos hubiera gustado ver aquí. La misma solemnidad y reciedumbre se manifiesta en los poemas incluidos, principalmente en «Esperanza sorda», donde la escena se nos da en frases cortas, percutientes, como piedras, según lo mejor de su estilo.

Carlos Casares Mouriño figura con dos poemas, de los que se destaca el primero, «No». Arcadio López-Casanova, el más joven de estos poetas (nacido en 1942), cierra muy notablemente la antología, con un hermoso poema a Machado y un sobrio *in memoriam* a sus paisanos muertos en la guerra.

Encontramos, en general, en la poesía gallega una cierta homogeneidad de tono, tocando aquí y allá algunos autores los límites de ruptura, pero sin llegar a trascenderlos. Sin demasiado conocimiento de ella, estimamos que hacen falta determinadas líneas activas que, o bien extiendan tales límites o bien rompan con ellos, así como, por ejemplo, Félix Grande o José Miguel Ullán están haciendo con respecto a la poesía en castellano en sus últimos libros —sea el *Blanco Spirituals,* de Grande, o los inéditos de Ullán, sin olvidar tampoco el *Teatro de operaciones,* de Sarrión, y algunos poemas de Agustín Delgado—. Pero, en todo caso, ésta es una hipótesis sin mayor valor que la sugerencia, y como tal la apuntamos. El resultado total de este número extraordinario de *Claraboya* es altamente positivo.—Julio E. Miranda *(Avenida Universitaria. Edificio Doria, apto. 11. Los Chaguaramos. CARACAS. Venezuela).*

INDICE ALFABETICO DE AUTORES CORRESPONDIENTE AL AÑO 1968

A

B

C

CH

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

T

U

V

W

Y

Z

Abreviaturas utilizadas:

E. (Ensayos).
R. (Relatos).
P. (Poemas).
N. (Notas).
C. (Reseñas críticas).
I. (Ilustraciones).